

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES ESPACES DE *GUERRE* : ESSAI SCÉNIQUE SUIVI
D'UNE ÉTUDE SUR LA POÉTIQUE DE L'ESPACE ET LES RAPPORTS
PROXÉMIQUES DES CORPS COMME ÉCRITURE SCÉNIQUE D'UNE ŒUVRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
PRISCILLE AMSLER

AVRIL 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

« L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination... Sans cesse l'imagination imagine et s'enrichit de nouvelles images. »¹

¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F 1992, p. 17.

REMERCIEMENTS

À Martine Beaulne, ma directrice de recherche et de création, pour sa générosité, son humanité, sa confiance, sa finesse de jugement, et qui a su me guider dans les moments de doute tout en me laissant libre de mes choix. Merci d'être une passeuse d'âmes.

À toute l'équipe de création de *Guerre*, tant les comédiens que les concepteurs, pour avoir cru de bout en bout au projet, pour leur fidèle engagement et leur investissement tout au long du processus. Merci à Amélie Bourque-Gagnon pour son excellent sens de l'organisation. Merci tout particulièrement à Janie Cloutier, grande amie et collaboratrice, pour son exemple de vie, et pour m'avoir toujours soutenue dans les moments les meilleurs et les plus douteux.

Aux comédiennes Isabelle Montpetit, Catherine Rochefort et Marie-Josée Samson, devenues amies et collaboratrices au sein de la même compagnie, pour leur ferveur, leur bonté, et pour la confiance qu'elles accordent encore à ma vision de jeune metteuse en scène. Merci d'embraser ma vie.

Aux professeurs qui ont traversé mon parcours, alimenté ma recherche et transmis l'énergie nécessaire. Merci à l'École Supérieure de Théâtre et aux Fonds FARE pour leur considération et leur précieuse aide financière. Merci au personnel, tout particulièrement Francine Dussault et Azraëlle Fiset, pour leur dévouement.

À Marie-Christine Lesage et Anick La Bissonnière, pour l'intérêt porté à ce projet et la participation à mon jury.

À ma famille et mes amis, qui ont suivi de près ou de loin ma recherche-crédation, et qui m'ont toujours encouragée à vivre ma passion.

Enfin, à Swann, pour m'avoir fait traverser l'Atlantique : son amour et son soutien contribuent chaque jour à mon épanouissement personnel et artistique.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES ET TABLEAUX	vi
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA DIMENSION CACHÉE DE L'ESPACE	4
I.1 L'espace de vie : fondements de la proxémie	4
I.1.1 L'organisation culturelle de l'espace	5
I.1.2 Les appareils sensoriels de l'Homme	9
I.1.3 Le principe de territorialité	11
I.1.4 La dimension cachée	14
1.2 La proxémie théâtrale	17
I.2.1 L'espace théâtral : lieu d'une nouvelle proxémie	17
I.2.2 Quand le réel côtoie l'imaginaire : les paradoxes de l'espace théâtral	19
I.2.3 Un jeu proxémique : le rapport entre l'acteur et le spectateur	21
I.3 Les espaces de <i>Guerre</i>	23
I.3.1 L'espace textuel : une écriture épurée	23
I.3.2 L'espace scénographique	25
CHAPITRE II	
UN CORPS SANS DÉCOR : POÉTIQUE DE L'ESPACE DÉPOUILLÉ	28
II.1 Habiter un espace vide	28
II.1.1 Pour un espace symbolique	29
II.1.2 Remplir l'espace vide	31
II.1.3 La présence invisible dans le théâtre japonais	33
II.2 Le volume du corps dans l'espace scénique	34
II.2.1 Espace-corps, corps-espace	35
II.2.2 L'acteur comme unité spatiale	38
II.3 La poésie du cercle dans <i>Guerre</i>	41

II.3.1	Une formation de cercles concentriques.....	42
II.3.2	Le centre, lieu de toutes les tensions.....	49
II.3.3	Repenser l'espace scénographique de <i>Guerre</i>	55
CONCLUSION.....		63
APPENDICE A		
<i>BEHAVIOR TABLEAUX, SCOTT BURTON (1970-72)</i>		65
APPENDICE B		
PLAN DU THÉÂTRE NÔ.....		66
APPENDICE C		
LA SCÈNE COMME PROJECTION DU CORPS.....		67
APPENDICE D		
SCÈNES DU TEXTE ORIGINAL.....		69
APPENDICE E		
SCÈNES RETRAVAILLÉES POUR LE MÉMOIRE-CRÉATION :		
MONTAGE SCÈNES 2-3-4.....		84
BIBLIOGRAPHIE.....		94

LISTE DES FIGURES ET TABLEAUX

Figure		Page
1.1	L'espace ouvert japonais	6
1.2	Les espaces de vie japonais	7
1.3	Le jardin de Ryoan-jii.....	8
1.4	La relation triangulaire Père/Mère/Ivan.....	11
1.5	Scène finale.....	25
1.6	Espace intérieur vs espace extérieur.....	27
2.1	La scène traditionnelle du nô.....	33
2.2	La kinesphère de Laban	36
2.3	<i>Tensile Involvement</i> , 1953	38
2.4	L'espace du nô comme volume cubique.....	39
2.5	L'acteur comme unité spatiale.....	39
2.6	Le centre : lieu du rassemblement social.....	43
2.7	Premier repas – Première séquence : Sphère intime.....	44
2.8	Premier repas – Deuxième séquence : Sphère sociale.....	46
2.9	Dernière scène – La reconstruction.....	48
2.10	L' <i>Enso</i>	49
2.11	Le centre : lieu de pouvoir.....	50
2.12	Le centre : lieu d'attraction.....	51
2.13	Le centre : un piège.....	53

2.14	Deuxième scène du repas.....	54
2.15	<i>Cercles/Fictions</i> , m.e.s de Joël Pommerat, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, 2001.....	59
2.11	<i>Hamlet</i> , m.e.s de Peter Brook, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, 2000.....	61

Tableau

1.1	Les distances chez l'Homme : synthèse	16
-----	---	----

RÉSUMÉ

Notre recherche vise à considérer le rapport à l'espace comme matière première à la création scénique. Son objectif est de considérer la scène comme un microcosme dans lequel les dynamiques spatiales développent leur propre écriture scénique. Nous nous intéressons à la fois à la relation du corps à l'espace et aux tensions qui circulent entre les corps. Plus particulièrement, nous nous questionnons sur la portée de l'imagination créatrice que peut développer le langage des distances, du « vide-plein »² dans un espace scénique dépouillé.

Nous nous sommes attachée à la dramaturgie de Lars Norén tout en tentant d'apporter notre part expérimentale et originale. L'essai scénique *Guerre* s'est donné comme défi de sensibiliser le spectateur au langage spatial et de faire ressortir les tensions principales de l'histoire en partant d'une réflexion sur la territorialité.

En complément de notre essai scénique, ce mémoire théorique retrace dans un premier chapitre les fondements de la proxémie afin de mieux comprendre les principes établis par Hall pour les rapporter ensuite à l'espace théâtral. Le second chapitre propose une analyse tridimensionnelle de l'espace en considérant le corps comme un volume spatial. Le principe de l'espace vide est ici développé en tant que lieu propice au développement de l'espace imaginaire du spectateur. Terminer ce chapitre par un développement de la dynamique majeure de la mise en scène, à savoir la circularité, était nécessaire pour ouvrir une réflexion sur un éventuel nouveau rapport proxémique entre les corps, tant des acteurs que des spectateurs.

Il nous a semblé pertinent de ne pas séparer, dans ce mémoire, l'aspect théorique de la partie pratique qu'est l'essai scénique de *Guerre*. C'est ainsi que nous analysons nos choix esthétiques de la création tout au long du mémoire.

Mots-clés : territoire, espace, corps, dynamique spatiale, volume

² Traduction française du « mâ » japonais

INTRODUCTION

Tout autour de nous est espace. Cette évidence nous empêche de penser, de reconsidérer, de réinventer, de rêver l'espace. L'espace est impalpable. Pourtant, il nous habite et nous l'habitons constamment. Nous sommes nécessairement quelque part. Dedans ou dehors, à gauche ou à droite, en haut ou en bas, caché ou à découvert. L'être est un volume dans une étendue. Un espace peut être refuge s'il est familier, danger s'il est inconnu, prison s'il est clos, confort s'il est chaleureux.

L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble ? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça cogne. Nous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un endroit à l'autre, d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espace. Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le ré-inventer, mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le dire ; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie.³

Devons-nous parler d'un espace ? Des espaces ? De l'Espace ? Une hiérarchie semble se dégager de cette différenciation, allant du plus petit au plus grand. Georges Perec s'est amusé à construire son ouvrage *Espèces d'espaces* selon cette dynamique : il commence son écrit en jouant avec l'espace typographique d'une page et termine en rêvant l'espace comme monde, comme univers. Du microscopique au macroscopique, de l'espace intervallaire entre deux mots à l'espace cosmologique. Entre les deux se situe l'espace de vie, celui dans lequel l'être évolue.

Notre recherche s'articule autour du lien qui unit le corps à d'autres corps dans l'espace. En proposant une étude poétique de l'espace, nous souhaitons encourager le lecteur de ce

³ Perec, Georges, *Espèces d'espaces*. Paris, Galilée, 1974, p. 5.

présent essai à développer sa part imaginaire de l'espace vécu. En rêvant l'espace concret qui se trouve devant nous, d'autres espaces se créent, plus intérieurs, moins visibles, relevant de notre inconscient. L'ouvrage de Bachelard intitulé *La poétique de l'espace* est en cela très inspirant : l'imagination est, pour le philosophe, le moteur de toute rêverie poétique. Nous n'aspérons pas, dans notre recherche, à rendre visible l'invisible, ni à transcender l'espace, comme serait la quête de Claude Régy. Nous tentons de dévoiler la dimension cachée de l'espace, d'en souligner les lignes de force, d'en déceler les tensions, afin de créer un discours spatial et de raconter « l'aventure silencieuse des espaces intervallaires »⁴. Mais quelle est cette dimension cachée ? Comment se révèle-t-elle ? Est-elle la même pour chacun ? Cette expression pour le moins mystérieuse trouve son origine dans l'étude faite par Edward T. Hall au sujet de la proxémie, que l'on retrouve dans son ouvrage *The hidden space*. Toute organisation sociétale, tant chez les animaux que chez les êtres humains, comporte des lois, des principes de vie. Bien loin de vouloir entreprendre une étude anthropologique de l'espace tel que le fait Hall, nous souhaitons analyser les règles établies par ce chercheur au sujet des distances qui régissent le comportement humain dans la culture occidentale afin de les appliquer à l'art théâtral, qui est en lui-même le lieu d'un microcosme : la scène est en soit une réduction de l'univers qui régit ses propres règles et a une structure autonome.

Le processus de création de *Guerre*⁵ nous a permis de développer un langage commun avec les comédiens. Défendre un personnage en se préoccupant avant tout de définir son territoire, lier la dramaturgie du texte à la dramaturgie de l'espace a été un travail fascinant. Il n'en reste pas moins que cette phase exploratoire a soulevé davantage de questions que de réponses. Comment l'être vivant maîtrise-t-il son territoire ? Les arts de la scène peuvent-ils faire fi des règles proxémiques au point d'en créer de nouvelles ? Quelles sont les tensions engendrées par les distances scéniques ? Quel est le rapport acteur/spectateur idéal pour une pièce telle que *Guerre* ?

⁴ Rilke, Rainer-Maria, cité par Régy, in Théâtre national de Bretagne, *Mises en scène du monde* : colloque international de Rennes, Besançon : Solitaires intempestifs, 2005, 444 p.

⁵ *Guerre* fut présentée les 14-15-16 mai 2011, au Studio-théâtre Alfred-Laliberté à l'UQÀM.

Nous avons donc tenté de rapporter cette notion de « dimension cachée » à la scène dans notre processus de création en développant une écriture scénique à partir des rapports proxémiques des corps dans l'espace théâtral.

Complémentaire de notre essai scénique, l'essai critique qui suit cherche à approfondir ces questionnements. Pour ce faire, nous avons agencé notre écrit en deux parties, en ayant eu le souci de créer des liens constants entre la base théorique et notre création afin de mieux les confronter. Le fondement théorique majeur qui a orienté tout notre travail a été l'étude proxémique élaborée par l'anthropologue américain Edward T. Hall.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous analysons tout d'abord la relation du corps à son espace de vie : l'organisation spatiale, le partage du territoire, les situations de conflit. Par la suite, nous nous rapportons à l'espace théâtral pour questionner ces règles proxémiques : l'art scénique est considéré comme une œuvre autonome qui possède ses codes, invitant le spectateur à décrypter cette écriture propre à chaque création.

Le deuxième chapitre aborde plus directement la question de l'espace scénique dépouillé en tant que lieu favorable à l'émergence de la présence de l'acteur. L'espace est considéré dans sa tridimensionnalité : le corps et l'espace sont des volumes qui interfèrent entre eux. Dès lors, la dimension de l'espace scénique influe directement sur la liberté corporelle non seulement de l'acteur, mais aussi du spectateur. Le rapport scène/salle définit les lignes de force. C'est pourquoi nous questionnons l'espace scénographique de *Guerre* tout en mettant en évidence la dynamique spatiale du cercle, qui a été la matrice du processus de création.

Nous tenons à souligner, dans cette recherche, l'influence et l'intérêt grandissants de l'art japonais. La perception de l'espace dans cette société, tant sur le plan architectural, artistique que philosophique, s'est avérée très inspirante pour comprendre ce qu'était la dimension cachée. Les théories de Zeami sur le théâtre n'ont été abordées ici que davantage une source d'inspiration pour la partie théorique de la recherche qu'une matière de mise en pratique dans le laboratoire d'expérimentation.

CHAPITRE I

LA DIMENSION CACHÉE DE L'ESPACE

I.1 L'espace de vie : fondements de la proxémie

Néologisme créé en 1963 par l'anthropologue américain Edward T. Hall, la proxémie (de l'anglo-américain *proxemics*) est une discipline scientifique issue de la sémiotique. Cette étude, à la fois basée sur des observations humaine et animale, analyse l'organisation signifiante de l'espace.

Hall établit des règles identiques à chaque culture, bien qu'elles soient gérées de manière très différente. Il distingue trois organisations humaines : fixe, semi-fixe et informelle. L'organisation fixe (notion de territoire sur lequel se dessinent des villes, des villages, et des maisons bâties selon des plans stricts) régit les déplacements de l'être humain et façonne une grande partie de son comportement. L'organisation semi-fixe concerne à la fois les espaces sociofuges, qui maintiennent le cloisonnement entre les hommes (les salles d'attente) et sociopètes, qui favorisent le contact (le comptoir d'un bistrot). L'organisation informelle échappe davantage à notre conscience : il s'agit des distances entre les Hommes.

Néanmoins, les règles proxémiques qu'a élaborées l'anthropologue à propos des distances entre les Hommes sont relatives à chaque culture. Hall définit d'ailleurs la proxémie comme étant « l'ensemble des observations et théories concernant l'usage que fait l'Homme de l'espace en tant que produit culturel spécifique.⁶ » Les référents du rapport à l'espace diffèrent selon les peuples.

⁶ HALL, Edward, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971, p. 15.

I.1.1 L'organisation culturelle de l'espace

Il nous paraît donc nécessaire de prendre en considération la dimension culturelle de l'organisation de l'espace.

Le Japon, en tant que territoire insulaire restreint regroupant une dense population, est un cas pertinent à étudier dans notre recherche. Les Japonais ont dû et doivent sans cesse s'adapter aux contraintes géographiques et combattre leur isolement. En effet, une population dense sur un petit territoire menace l'intimité de l'individu. Ainsi, les Japonais ont développé le sens du respect de l'intimité de l'autre, même dans un espace restreint. En ce sens, les rapports proxémiques des personnages de *Guerre* s'opposent à ceux de l'organisation spatio-culturelle au Japon. L'espace clos dans lequel évoluent les personnages, ainsi que la confusion des frontières entre espace privé et espace public empêchent l'ordre et le respect. Les cinq personnages, membres d'une même famille, sont contraints de reconstruire leur vie d'après-guerre dans un espace défait, unique, sans cloison. Ils agissent perpétuellement sous le regard de l'autre. Tout ce qui est dit est entendu. Les femmes (la mère et ses deux filles) parviennent tant bien que mal à construire leur sphère privée. Mais dès l'arrivée du père, leur équilibre, déjà fragile, est menacé. Personne ne respecte sa place. Les frontières tombent et provoquent ainsi le chaos.

L'espace japonais est ouvert et délimité. La distinction entre espace intérieur/espace extérieur et espace privé/espace public est très nette, même si, parfois, cette frontière est considérée comme évanescence car rarement identifiée par des cloisons solides. Ces cloisons, comme le montre la photographie ci-dessous, peuvent en effet être transparentes ou démontables, et les niveaux de sols peuvent varier. Ces frontières subtiles sont un seuil à franchir, ouvrant à un nouvel espace.



Figure 1.1 **L'espace ouvert japonais.**

La séparation des espaces japonais n'est d'ailleurs pas uniquement verticale, mais se crée aussi dans l'horizontalité (différence des niveaux de sol) ou encore dans la différence de matériaux (pierre dans l'entrée, bois dans les espaces intérieurs ou de transition).

Les espaces étant ouverts et la division de l'espace s'effectuant de manière subtile, les comportements et modes de vie des Japonais se sont basés sur le respect de l'autre et de son intimité. Chacun, par exemple, s'il se trouve dans une pièce voisine, fait l'apprentissage de taire ce qu'il n'aurait pas dû entendre.

La figure ci-dessous est une photographie d'un intérieur traditionnel japonais. Trois espaces se démarquent : l'extérieur (le jardin, séparé de l'intérieur par l'*engawa*) ; la pièce principale ; et le fond de la pièce, le *tokonoma*, nommé ainsi pour désigner le lieu où se tient le chef de famille. La limite entre ces deux espaces intérieurs est suggérée, elle n'est pas visible.



Figure 1.2 Les espaces de vie japonais : des cloisons légères.

Dans notre recherche, nous nous sommes intéressée à l'entretien, la défense et la quête de ces espaces individuel et privé. Nous nous sommes également questionnée sur le rapport qu'entretenaient les corps entre eux dans un tel contexte. Les concepts d'espace et de temps s'expriment en japonais par un même terme : *mā*. Il est défini comme étant « l'espace-temps naturel entre deux objets (ou plus) au sein d'un ensemble continu⁷ » ou encore comme « l'espace délimité par les piliers et les cloisons⁸ », et enfin « le délai naturel ou l'intervalle entre deux événements (ou plus) au sein d'un processus continu.⁹ »

Notion à la fois culturelle et philosophique, le *mā* se retrouve dans toute forme d'art : en danse (danse *butō*), au théâtre (théâtre *nō*), dans les arts martiaux. En architecture, le jardin zen de Ryonaji est un exemple marquant. La disposition des pierres crée une distance à la fois ludique et spirituelle. Elles sont disposées de telle sorte qu'une pierre est toujours invisible, et doivent contribuer à la quête intérieure du promeneur selon ce que la lumière du jour peut animer.

⁷ *Dictionnaire des termes anciens*, Iwanami Shoten, 1955.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*



Figure 1.3 **Le jardin de Ryoan-ji.**

Le *mâ* désigne le vide-plein créé par cette tension de l'intervalle. Cette notion orientale a beaucoup inspiré des metteurs en scène occidentaux tels que Claude Régy : «L'espace intervallaire, ce sont simplement les intervalles, le vide entre les pleins [...] Très tôt il m'a semblé que l'absence de remplissage agrandissait l'espace et le temps.¹⁰»

Bien que cette notion de *mâ* soit complexe et qu'elle nécessite des années de travail pour la comprendre et la maîtriser, c'est un concept que nous avons exploré durant notre processus. En effet, le principal objectif de notre démarche n'était pas tant l'étude des déplacements ou des mouvements des corps dans l'espace que les positions et les tensions qui émergeaient des distances entre les corps, ainsi que les conséquences provoquées par la transgression des frontières invisibles entre les espaces corporels.

¹⁰ Claude Régy, Théâtre national de Bretagne, *Mises en scène du monde* : colloque international de Rennes, Besançon, Solitaires intempestifs, 2005, p. 309.

I.1.2 Les appareils sensoriels de l'Homme

Hall distingue chez l'Homme deux catégories d'appareils sensoriels: les récepteurs immédiats et les récepteurs à distance.

Dans un premier temps, analysons les récepteurs à distance. Il s'agit des espaces visuels, olfactifs et auditifs. L'espace visuel est le plus important dans la mesure où la perception permet une plus grande quantité d'information que le toucher ou l'ouïe. En effet, les yeux permettent d'identifier l'environnement proche, d'éviter les obstacles, de soigner son corps, de fabriquer des outils, etc.

Ensuite, l'espace olfactif est plus subtil car nous n'avons pas toujours conscience de son impact. L'odeur favorise la communication en ce sens qu'elle sécrète des messages chimiques. À ce sujet, la comparaison qu'établit Hall entre les cultures américaine, japonaise et arabe est intéressante : les Etats-Unis seraient un pays « olfactivement neutre », car leur environnement est aseptisé. Le rapport à l'odorat y est biaisé. Les arabes, au contraire, établissent par exemple un lien entre l'odeur et l'humeur d'une personne. L'odeur de la femme est un critère de choix pour le futur marié. L'occidental, s'il se trouve dans le champ olfactif d'une personne inconnue, ressentira une gêne car il sera dans son espace intime.

Enfin, l'espace auditif permet d'évaluer facilement la distance qui sépare un objet ou une personne d'une autre.

En outre, la perte d'un sens déséquilibre le système sensoriel de l'Homme dans son ensemble. L'aveugle, par exemple, va développer un autre sens, comme l'odorat ou l'ouïe.

Dans notre création, il était intéressant d'orchestrer la mise en espace à partir d'un personnage aveugle, qui n'a donc plus accès à la perception visuelle de l'espace. Incapable de se repérer visuellement, le père s'aide de ses autres sens, mais de façon incertaine et maladroite. Il tente de repérer le moindre son, notamment pour localiser sa femme qui tente de lui échapper lors de leur première confrontation. Cette situation crée une tension tant pour le père que pour la mère, car aucun ne sait d'avance la direction que prendra l'autre. La mère se trouve prise au piège : sa voix et son déplacement seront autant d'indicateurs qui aideront le père à la localiser. C'est finalement un obstacle extérieur, la cachette de Semira (la fille cadette), qui empêchera l'approche physique, et donc le conflit éventuel.

Cette angoisse croissante d'une perte totale de repère conduit le père à des actes en plus en plus désespérés.

Dans un deuxième temps, les récepteurs immédiats sont la peau et les muscles. L'espace thermique donne la faculté de percevoir le froid et le chaud. Il peut renseigner sur, par exemple, l'état affectif d'une personne. L'espace tactile, lui, est essentiel à l'appropriation de l'Homme à son milieu : l'enfant passe d'ailleurs par ce stade du toucher pour mieux trouver son équilibre. Il est, par ailleurs, historiquement, signe d'agressivité ou de paix : les occidentaux se saluent en se serrant la main droite, car autrefois, cela signifiait qu'ils ne détenaient pas d'arme. Les Japonais vont plutôt se saluer en se courbant face à l'autre tout en maintenant une distance respectueuse. Un pied avancé serait signe d'agressivité.

Par conséquent, pour se déplacer dans l'espace, l'Homme a besoin des messages de son corps pour être stable. Tous ses espaces sensoriels définissent son rapport au milieu qui l'environne. Ainsi, bien que chaque être humain soit pourvu des mêmes sens, les peuples, de par leurs cultures divergentes, ne vivent pas dans le même monde sensoriel.

Dans le processus de création de *Guerre*, nous avons travaillé la relation triangulaire des trois personnages adultes à partir de l'évolution de leur espace tactile respectif, et la tension qui en découlait. Chacun a, du fait de son vécu subjectif de la guerre, développé différemment ses récepteurs immédiats. Le père, en revenant aveugle, n'a d'autre choix que de rechercher le contact physique pour maintenir son rapport avec le monde. Cela lui permet une connaissance (ou une reconnaissance) des choses ou des êtres, et un repérage dans l'espace. Lors de son retour, il longe le mur du fond, seul repère possible pour lui. Un peu plus tard, il reconnaît sa fille aînée (qu'il confondait avec la cadette) en lui touchant le visage.

Or, pour la mère, la main de son mari est devenue la main de l'ennemi. Elle n'accepte désormais que le contact d'Ivan, son amant. C'est finalement le père qui, sans le savoir, rompt le contact entre la mère et Ivan.



Figure 1.4 **La relation triangulaire Père/Mère/Ivan.**

Ivan, quant à lui, éprouve de plus en plus le désir de toucher son frère. Nous nous sommes concentrés, pour ce personnage, sur l'évolution de ses tentatives d'approche, augmentant à chaque fois la tension entre les corps des deux frères, de plus en plus proches physiquement. Les positionnements des corps dans l'espace ont défini cette relation triangulaire entre les trois personnages, qui a été explorée d'abord à partir des rapports proxémiques.

I.1.3 Le principe de territorialité

Hall établit un lien direct entre l'étude des distances chez l'Homme et le principe de territorialité, qu'il définit ainsi : « conduite caractéristique adoptée par un organisme pour prendre possession d'un territoire et le défendre contre des membres de sa propre espèce.¹¹ » Tout être vivant est pourvu de l'instinct de survie. La défense de son propre territoire est primordiale pour son équilibre. En cela, êtres humains et animaux sont sur le même pied d'égalité. La possession d'un territoire et l'échelle de celui-ci définissent les rapports de domination entre les êtres. Les conquêtes territoriales des grands Empires dans l'Histoire de l'humanité sont d'innombrables exemples de ce pouvoir convoité et étendu grâce à

¹¹ HALL, Edward, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971, p. 22.

l'élargissement des frontières. Pouvoir qui, malgré tout, a ses limites, car la propriété publique (propriété d'un groupe) est sans cesse menacée. Les conflits entre peuples ennemis redéfinissent sans cesse les frontières. Un peuple envahisseur peut être envahi à son tour, ou voir ses frontières se défaire progressivement, comme, par exemple dans l'Antiquité, l'Empire romain, ou au XXème siècle l'Empire austro-hongrois.

Néanmoins, dans la définition de Hall, il est intéressant de remarquer que la territorialité est également une notion propre à l'individu : c'est le droit à la propriété privée. Dans un même groupe, les organismes d'une même espèce peuvent convoiter les mêmes territoires ; ils sont donc sujets au conflit. Dans *Guerre*, le père veut reprendre de droit un territoire qui, en réalité, ne lui appartient plus, car il a été détruit puis reconstruit pendant son absence. Il est désormais considéré comme un étranger.

Dès lors, chaque être doit investir son espace de survie, sans quoi il se sent constamment en danger. De là résultent différents comportements, à savoir la défense, la fuite ou l'attaque.

La matière de *Guerre* réside précisément dans le conflit de territoire. En effet, quels que soient les schémas relationnels établis entre les personnages, deux autorités s'affrontent toujours, en particulier celle de la mère et du père. Or, sur un même territoire, un peuple ne peut vivre en harmonie si deux autorités différentes ont le pouvoir.

Si nous reprenons les principes proxémiques de Hall, deux comportements sont possibles lorsqu'un étranger s'introduit sur le territoire d'un autre être : la fuite ou l'attaque. C'est la distance critique qui déterminera l'un ou l'autre de ces comportements. La résolution ne peut avoir lieu que dans la fuite ou la mort. Dans les deux cas, un seul organisme sera le dominant.

La proxémie qu'élabore Hall pour le sujet humain s'est d'abord observée chez les animaux. C'est le zoologiste Heini Hediger qui, le premier, a catégorisé quatre types de distances qui gouvernent l'interaction des animaux d'une même espèce : la distance personnelle, la distance sociale, la distance critique et distance de fuite.

La distance personnelle est la distance habituelle de côtoiement des animaux d'un même groupe. Il n'y a pas de changement d'attitude dans ce cercle de proximité.

La distance sociale est la distance nécessaire au maintien et au bon fonctionnement d'une population de même espèce. Si cette distance est trop élevée, le contact entre l'individu et le groupe est perdu et engendre une détresse psychologique.

La distance critique est un espacement précisément mesurable chez certaines espèces. C'est une zone très étroite entre la fuite et le conflit dans laquelle le moindre mouvement peut faire basculer l'animal dans la zone d'attaque.

La distance de fuite est donc l'espacement nécessaire à la survie d'un organisme, avant toute forme de défense.

Nous avons donc consacré une grande partie de notre session de laboratoire à l'étude des distances de fuite et d'attaque. Pour ce faire, nous nous sommes concentrés sur l'élément principal de déstabilisation : le père. Son arrivée met en branle l'autorité de la mère d'abord, puis celle d'Ivan, dont la présence est passée sous silence. L'un des exercices consistait donc, pour les comédiens, à réagir à l'intrusion d'un étranger, en l'occurrence le père.

Cet exercice permettait un travail sur l'instinct de survie et de préservation du territoire. C'est l'exercice qui a le plus permis, selon les dires des comédiens, de « sentir » les sphères intimes de chacun. Le franchissement de ces zones augmentait le désir (dans le cas d'Ivan et la mère) ou le conflit (avec l'intrusion du père).

En réinvestissant les lieux, en imposant sa domination sur son territoire, le père fait d'Ivan, sans le savoir, un laissé-pour-compte. Ce dernier n'a en effet plus d'endroit où aller sans être en danger. En revanche, Ivan ne recherche pas le conflit, car il n'a jamais prétendu vouloir « prendre la place » de son frère. Il est dans une position de fuite : il préfère abandonner ce territoire et reconstruire une nouvelle vie avec la mère ailleurs. La mère, elle, refuse de partir sans ses filles. Elle subit un dilemme cornélien en devant choisir entre son devoir de mère et son amour pour Ivan. Dans la dernière partie de *Guerre*, c'est l'éclatement qui survient : seule le père et sa fille cadette demeurent, refusant de quitter le territoire. Les autres partent.

Les positions des corps tracent des lignes de fuite dans l'espace. En ce sens, nous pouvons rapprocher ce type de dynamiques spatiales à la réflexion deleuzienne :

La ligne de fuite est une déterritorialisation. [...] Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système

comme on crève un tuyau... Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie.¹²

Dans *Guerre*, certains personnages vont finalement opter pour la fuite. Il s'agit de l'aînée, la mère et Ivan. La fuite pourrait connoter l'échec, la soumission. Or, dans cette pièce, les personnages fuient pour se sauver. Ils ne peuvent plus supporter ce huis clos devenu infernal, et où ils ne trouvent plus leur place.

Cette notion de *place* est développée dans la réflexion de Leibniz au sujet de l'espace¹³. Leibniz insiste sur le fait que la notion de *place* n'existe que dans un rapport de situation, et non dans une vérité absolue. Tout est en relation : chaque corps a un rapport de situation précis avec les autres corps qui l'entourent. Les liens de parenté en sont un exemple. Dans *Guerre*, il est intéressant de remarquer que les trois personnages qui partent sont précisément ceux qui ont pris la place d'un autre : la mère a pris la place d'autorité du père, Ivan a pris la place maritale du père, et l'aînée a pris la place de la mère. Les liens n'ont pas été respectés. Le père, lui, n'a fait que vouloir récupérer sa place de père de famille. Mais c'est là son erreur : il a pris sa position comme une réalité absolue. Or, la guerre a changé les repères vitaux et familiaux. À trop vouloir conserver sa place, il se perd et perd les siens.

I.1.4 La dimension cachée

En tant que prolongement de l'organisme, le territoire de chaque individu est singulier, et ses frontières varient en fonction du caractère physique et psychique de l'être vivant (taille, influence, pouvoir de domination, etc.).

Ainsi, l'individu, quel qu'il soit et où qu'il soit, s'inscrit nécessairement dans un territoire. Qu'il soit à l'origine habité, déshérité, connu, inconnu, hostile ou bienveillant, le territoire est le lieu dans lequel évolue toute espèce, et dont les limites évoluent elles aussi.

¹² Gilles Deleuze, *Dialogues*, avec Claire Parnet, Éd. Flammarion, 1977, p. 47.

¹³ Leibniz, *Recueil de lettres entre Leibniz et Clarke sur Dieu. J'âme. J'espace, la durée, etc.*, dans *Œuvres philosophiques de Leibniz*, présentées par Paul Janet, Paris, Alcan, 1900, tome I, 5e écrit, # 186, p. 792.

Considérant le territoire comme une zone de protection et de survie, chaque organisme recherche l'instinct de bien-être. Se dessine alors une sphère invisible, ce que Hall nomme la *dimension cachée*. Chez les espèces animales, certaines rechercheront l'entassement : ce sont les animaux « à contact » (Hall cite en exemples le morse, le porc, la chauve-souris, le manchot empereur, le hérisson...). Ces animaux survivent mieux groupés. Les membres d'une même espèce cherchent à être dans la même sphère protectrice, pour mieux affronter le froid par exemple. La perte de contact engendrerait une détresse liée à une vulnérabilité, et porterait atteinte à la survie du groupe. D'autres chercheront au contraire à éviter tout rapprochement (comme le pingouin, le cheval, le chien, le chat, la mouette, etc.).

Si les distances ne sont pas respectées, si les limites de la « dimension cachée » propre à chaque individu sont éclatées, une détresse psychologique s'observe chez l'animal, provoquant une désorganisation partielle ou totale. Une surpopulation entraîne ce que l'anthropologue nomme le *cloaque comportemental*. Les effets sont désastreux. Pour expliquer ce comportement extrême, il se base sur diverses expériences de surpopulation qui ont été faites sur des animaux, comme l'étude faite sur les cerfs en liberté de l'île James et les expériences de John Calhoun sur les rats de laboratoire dans le Maryland. Dans les deux cas, des modifications chimiques de l'organisme ont été repérées, augmentant l'agressivité. En effet, les conflits nécessitent un espace de résolution. Si cet espace est manquant, l'agressivité redouble, favorisant ainsi l'effondrement démographique de la population. Les plus faibles ne survivent pas longtemps. D'étonnants comportements apparaissent : avortement, mortalité juvénile, tumeurs, ou encore autorégulation hormonale limitant les naissances.

Le taux de natalité diminue pendant que le taux de mortalité augmente. Seuls les plus forts survivent. Le cloaque cesse lorsqu'un mâle dominant rétablit la situation.

Hall s'est inspiré de ces observations pour définir les critères proxémiques de l'Homme, vus précédemment. L'être humain a en effet besoin, lui aussi, de préserver son espace privé, sans quoi son intégrité psychique et corporelle est mise à mal, menaçant ainsi son équilibre, voire même son identité.

Si le *mâ* est brisé, la sphère d'intimité est rompue. La tension ne peut alors se résoudre que dans l'érotisme, la folie ou la mort. C'est pourquoi l'organisation humaine exige

l'instauration de zones précises de distance chez l'être humain pour son bien-être et sa vie en société. L'on retrouve dans le monde occidental quatre distances, chacune correspondant à une sphère particulière : la sphère intime, (de 0 à 40cm), personnelle (45 à 125cm), sociale (1,20m à 3,60m) et publique (3,60 à 7,50m). Chacune de ces sphères est subdivisée en deux modes, le mode proche et le mode éloigné. Il y a donc en réalité huit « enveloppes » qui organisent les distances chez l'Homme. Chacun de ces modes prend en compte les caractéristiques kinesthésiques de l'Homme, comme le montre le tableau récapitulatif ci-après :

Tableau 1.1 Les distances chez l'Homme : synthèse

	Mode	Perceptions	Distance
Intime Contact intime. Toute autre présence constitue une agression de l'intégralité individuelle.	Proche : acte sexuel, acte affectif, conflit, secret.	Proche : Vision parcellaire. Contact corps.	Contact
	Eloigné : Intimité, relations familiales et amoureuses.	Eloigné : Contact limité par la longueur des membres. Olfactif.	15-45cm
Personnelle Zone limites de non contact physique direct. Elle marque l'affectivité et la proximité quotidienne des individus dans leur vie publique.	Proche : Intimité et affectivité des personnes en public. Distance de la confiance.	Limite des contacts kinesthésiques par extension des membres. Vue nette.	45-75cm
	Eloigné : Discussions personnelles. Quelqu'un hors champ peut entendre.	Au-delà du toucher. L'ouïe perçoit les voix modérées. Vue nette.	75-125cm
Sociale Relations interpersonnelles directes. Au delà de tout contact physique directe, jusqu'au limite de portée de la voix sans effort.	Proche : Relations interpersonnelles. Personnes se connaissant et se côtoyant sur un projet commun.	Vision de tout le corps. La voix est entendue sans effort. Pas de contact physique.	1,25-2,10m
	Eloigné : Relations interpersonnelles formalisées. Les positions sont définies par une culture des règles sociales.	Le contact visuel maintient la permanence du contact.	2,10-3,60m
Publique La prise de parole est hiérarchisée. Les intervenants ont un statut d'orateur face à un public.	Proche : Le sujet a la possibilité de fuir. Mise en place d'un discours oratoire avec effet de voix et choix syntaxiques.	La voix doit être soutenue. Perte de la précision des contacts visuels.	3,60-7,50m
	Eloigné : Distance oratoire. Forte implication des prises de parole dans un dispositif fortement hiérarchisé.	La vision fonde le détail dans un décor aplani. Théâtralité des postures et de l'élocution.	Au delà de 7,50m

1.2 La proxémie théâtrale

En fait la question pour moi n'est pas tant de définir l'espace en le délimitant, [...] que de donner à l'espace lui-même, à la plénitude de son volume, le caractère de lieu de passage, de séjour incertain, de limite perpétuellement franchie et perpétuellement repoussée. Autrement dit, comment déplacer les bords et les mettre au centre, comment faire en sorte que partout sur le plateau ce soit le bord, la limite, l'instant de l'apparition ou de la disparition, le commencement de l'invisible ; comment faire pour que la scène soit, de toute sa surface, le lieu, l'endroit précis, l'instant du passage : passage du visible à l'invisible, passage dans un espace, passage dans un esprit. [...] Comment proposer le contraire de la demeure, où l'on peut s'installer, où le devenir se fige, où l'apparition, le mouvement premier d'apparaître, s'arrête, s'immobilise en un état d'image ? L'image vient quand l'espace meurt [...] L'enjeu de la scénographie n'est donc pas la forme, le style, l'esthétique, ce n'est pas l'architecture ou l'image, mais le vraiment vivant : ce qu'il y a de vivant dans un volume, dans des proportions, et comment le creux d'un espace appelle la venue d'un corps, puis d'une parole.¹⁴

1.2.1 L'espace théâtral : lieu d'une nouvelle proxémie

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons considéré la proxémie en tant qu'étude sociologique et anthropologique du comportement des êtres vivants dans leur espace de vie, et avons exploré les influences engendrées par cette relation du corps à l'espace. Le comportement de l'être vivant influe sur l'occupation et la perception de l'espace, et l'espace influe sur son mode de vie. Bien que les lois proxémiques soient relatives à chaque culture, elles sont des codes, des repères qui organisent une société humaine. Si ces règles ne sont pas respectées, comme chez les personnages de *Guerre*, elles engendrent le conflit, la perte de repères, le stress ou la fuite.

La proxémie est, de ce fait, une branche de la sémiotique pertinente à étudier au théâtre. En effet, comme le souligne Anne Ubersfeld, en tant qu'espace spécifique dans lequel interagissent des corps entre eux, « l'espace [théâtral] s'organise dans la relation au corps du ou des comédiens qui l'investissent.¹⁵ »

¹⁴ Daniel Jeanneteau, « Une poétique des limbes », in *Arts de la scène, scène des arts*, Revue *Études Théâtrales* no 28 et 29, Louvain de la Neuve, 2003-2004.

¹⁵ Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 64.

Dans son ouvrage *The semiotics of theatre and drama*, Keir Elam met directement en relation les trois formes d'organisations humaines établies par Hall et l'espace théâtral. Cette catégorisation (voir sect. 1.1, p.4), définit les différents types d'espace au théâtre.

Tout d'abord, Elam se réfère à « l'espace à organisation fixe » dont parle Hall pour désigner l'espace architectural du théâtre. Elle associe également « l'espace à organisation semi-fixe » à l'espace scénique incluant le décor, les accessoires, l'éclairage; et enfin « l'espace informel » à l'espace interpersonnel, c'est-à-dire aux rapports mouvants des corps : relations acteur/acteur, acteur/spectateur, spectateur/spectateur. C'est ce dernier type d'espace qui nous intéresse le plus dans notre étude.

Distance – particularity performer-spectator distance- will have a significant effect on other systems and channels. Where the stage-auditorium space is public and formal [...], gestural stress will usually occur: the hyperbolic character of Victorian acting, for instance, was a question not only of taste but of informational necessity, due to the dimensions of public space involved. Post-Strindbergian "intimate" performances tend to observe far more closely social communicational levels [...]¹⁶

Elam rappelle que le rapport des distances au théâtre n'est pas linéaire ou bidimensionnel, il est triangulaire, tridimensionnel. La distance scène/salle influe directement sur la réception du spectateur et le type de jeu. Non seulement la création contemporaine explore tous les espaces possibles et toutes les formes possibles de rapport spectateur/acteur, mais elle interroge et remet également en cause les codes gestuels préétablis.

La proxémie a également intéressé l'Américain Scott Burton. Dans sa série de performances présentées à partir de 1970 intitulée *Behaviour Tableaux* (voir app. A), l'artiste a mis en application quatre-vingt types de relations interpersonnelles de l'être humain.

Burton part du principe que chaque être humain est habité d'un système communicationnel caché, car noyé par notre outil de communication usuel qu'est le langage verbal. Ce système repose plutôt sur le langage corporel. Pour ce faire, les mouvements du performer sont très lents. Le corps devient une sculpture mouvante en relation avec un objet. Dès lors, il décortique les mouvements corporels selon des thèmes tels que dominance/soumission; attirance/répulsion; reconnaissance/rejet. Ces gestes s'écartent de tout comportement

¹⁶ Keir Elam, *The semiotics of theatre and drama*, Londres, Methuen, 1980, p. 66.

émotionnel attendu, car ils surgissent de l'inconscient. Le but de cette recherche est de tenter d'extraire, de révéler ce micro-langage de l'ensemble de signaux communicationnels de l'être humain. Elle va de pair avec l'esthétique minimaliste qui s'est développée dans les années 1960. Ainsi, un nouveau langage sémiotique est créé.

I.2.2 Quand le réel côtoie l'imaginaire : les paradoxes de l'espace théâtral

La représentation théâtrale est en soi un acte contradictoire. Quelle que ce soit la nature de la pièce, le spectateur vient voir une représentation du monde. Un nouvel univers s'offre à lui, sans limites tangibles. Pourtant, cet univers se joue sur un espace rétréci : la scène.

Le jugement du spectateur s'élabore à partir de ses propres référents. Sous ses yeux surgit l'acte de création qui naît, vit et meurt le temps de la représentation. Une mise en scène réaliste proposera une certaine vision du monde réel. Dans cet espace concret, les signes du monde extérieur, de la vie quotidienne se retrouvent sur scène. Les distances entre les personnages suivent les règles proxémiques de notre culture occidentale. Les codes scéniques trouvent directement leurs référents dans le monde réel. Cette esthétique naturaliste était surtout en vogue au milieu du XIX^{ème} siècle.

En revanche, une mise en scène plus métaphorique dévoile le temps de la représentation un système de codes et de signes autonomes qui ne s'inscrivent pas dans le monde réel. Pourtant, l'acte de création est en lui-même un schéma du réel, mais qui possède sa propre logique structurelle. Le spectateur doit alors ouvrir son imaginaire, développer sa créativité afin d'adhérer au nouveau système de signes qui se présente devant lui.

Dès lors, quelle que soit l'esthétique proposée, la mise en scène propose une réalité autonome, qui lui est propre, mais qui ne correspond pas nécessairement au monde réel que nous connaissons. Bien que ce schéma donne accès à un monde fantasmé et imaginaire pour le spectateur, il œuvre concrètement sur une surface restreinte, la scène. La création théâtrale, de l'écriture du texte dramatique à la mise en scène, a ainsi dû se plier à certaines règles évoquées par Abraham Moles dans son ouvrage *Labyrinthes du vécu* :

Nous poserons ici le problème de l'adéquation plus ou moins grande entre les espaces relatifs dans lesquels se meuvent les acteurs, et les espaces imaginaires du théâtre eux-mêmes schémas d'un certain univers réel. [...] Le théâtre s'est toujours heurté à ce problème. Il a exigé que l'imagination du spectateur redilate la scène aux dimensions du monde et, dans ces impossibilités mêmes, s'est fixé diverses règles pour que le spectateur y parvienne : la première de ces règles, c'est l'élimination, [...] la sélection des actes expressifs choisis et effectués par l'auteur. La deuxième règle est le discours, le renvoi en dehors des dimensions étroites du décor des actes consommateurs d'espace (poursuites et chevauchées). [...] La troisième règle est l'éducation de l'acteur : quel est l'investissement spatial minimal qui lui est nécessaire pour ne rien perdre de l'expressivité comportementale tout en consommant le moins possible de ce précieux capital d'espace qui lui est alloué sur le plateau ?¹⁷

Ces règles, précise Moles, permettent au spectateur de ne pas avoir à aller au-delà de ses capacités d'imagination. Il part du postulat que toute action nécessite un espace plus ou moins grand, et que le théâtre ne peut pas tout représenter. Nous nuancerons ce propos en considérant néanmoins que la représentation de grands espaces au théâtre tels qu'un royaume (pensons à *Hamlet*) ou encore un désert est possible. C'est là à la fois la difficulté et le pouvoir de la mise en scène, qui peut, par l'agencement des signes, rétrécir ou agrandir l'espace, voire même le rendre infini. Chaque élément de la représentation influe sur le volume de l'espace scénique. Par exemple, dans *Le Roi Lear* de Strehler, mis en scène en 1972, lorsque l'éclairage efface la toile de tente, les personnages semblent soudain errer dans un monde sans limites, ouvert à l'infini. En revanche, un décor imposant ou des costumes volumineux peuvent contribuer au rétrécissement de l'aire de jeu.

Le jeu de l'acteur peut également modifier les dimensions de l'espace, de par le niveau de la voix, la maîtrise des mouvements, le volume corporel.

« La scène est cette pratique qui calcule la place regardée des choses »¹⁸. Barthes nous rappelle que les éléments scéniques, tels que le corps de l'acteur, le décor, l'éclairage, les costumes, le maquillage, l'univers sonore fonctionnent comme un système de signes cohérents. Les lignes créées dans l'espace sont des formes signifiantes qui nous dessinent les

¹⁷ Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, *Labyrinthes du vécu, l'espace matière d'actions*. Paris, Librairie des Méridiens, 1982, p. 104-105.

¹⁸ Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », in *Cinéma : théories, lectures*, Revue d'esthétique, 1973.

territoires psychiques des personnages. Rien n'est et ne doit être aléatoire. Elles s'imbriquent dans une cohésion commune de signes.

I.2.3 Un jeu proxémique : le rapport entre l'acteur et le spectateur

Un paradoxe essentiel est apparu au début du XX^{ème} siècle : les mises en scène réalistes qui se jouaient dans de grandes salles devaient prendre en compte la perception du spectateur, et s'adapter aux distances qui séparaient le spectateur de l'espace de jeu. Une scène intime devait donc être jouée de façon à ce que tout l'auditoire l'entende, ce qui était par définition contradictoire. Des salles intimes ont donc commencé à être réclamées. Progressivement, l'espace théâtral a été questionné, redéfini, et toutes les possibilités de rapport entre le public et les acteurs ont été explorées.

Certains metteurs en scène n'hésitent pas à jouer avec les codes des distances et à réinventer leurs propres règles proxémiques. Personnages qui ne devraient pas se rencontrer, trajectoires signifiantes, géométrie de l'espace, distances physiques inattendues...

Claude Régy a consacré toute sa carrière à la recherche de nouveaux espaces pour, entre autres, créer un rapport unique entre le public et la représentation. Il veut troubler le spectateur, combattre sa passivité et surtout sa tendance naturelle à « contempler » le spectacle. Dans les années 1960, Régy a tenté différentes configurations scène/salle, pour préférer finalement la structure classique de la frontalité. Sa volonté de brouiller le seuil scène/salle ne réside pas tellement dans ce rapport de frontalité, mais plutôt sur l'espace scénique même. Par exemple, il refuse la plupart du temps la présence des coulisses car cela permet de libérer les limites habituelles du plateau. Le metteur en scène prend des libertés pour créer ce qu'il appelle des « zones de passage », des seuils entre spectateurs et acteurs. Citons *le Retour* de Pinter, créé en 1966, où la scène laissait apparaître un grand proscenium qui débordait de la scène. *La danse de mort* créée en 1970 a imposé la suppression des balcons et des premières rangées. « Quand les acteurs semblent exclus du plateau ou quand ils sont à l'inverse rapprochés du public au point de ne plus être dans l'espace scénique,

commence à naître une présence prolongée d'invisible, une sur-présence »¹⁹. Régy cherche la distance la plus juste possible. Il crée des jeux proxémiques entre spectateur et acteur, entre les acteurs ou entre les spectateurs eux-mêmes.

Plus tard, en 1984, Klaus Michael Grüber présente *Bérénice* à la Comédie Française. Les personnages semblent souvent être à la frontière du lieu scénique, sur le rebord, prolongeant ainsi leur territoire dans la salle, hors des frontières de l'espace scénique, presque exclus du plateau. Un moyen pour le metteur en scène allemand de prolonger la présence du spectateur dans l'invisible, dans l'ombre, dans l'inconscient du spectateur.

Au début du processus de création de *Guerre*, il était nécessaire pour nous de déterminer la relation que nous voulions établir entre le spectateur et l'acteur. D'emblée, nous souhaitions créer un rapport frontal (à l'italienne). *Guerre* ayant été davantage une matière d'analyse de la proxémie qu'une mise en scène en tant que produit fini, les acteurs devaient être perçus comme des objets d'expérimentation, voire même des « rats de laboratoire ». L'objectif a donc été de créer un espace précis et délimité entre regardant et regardé. L'idée d'ériger concrètement une frontière de barbelés ou un fossé a été abandonnée car ces éléments auraient été trop explicites. Il était nécessaire pour le spectateur de ressentir cette séparation, plus que de la voir. Ainsi, il a été décidé d'opter pour une scène frontale. Ce choix s'est révélé nécessaire à cette étape du processus. En effet, bien que chaque spectateur ait eu un point de vue spécifique en fonction de sa position dans la salle, tous, grâce à la frontalité, avaient les mêmes repères spatiaux : le même centre, les mêmes profondeurs, les mêmes côtés. Ceci nous semblait essentiel pour une étude basée sur les dynamiques spatiales des corps dans l'espace scénique.

La distance installée entre l'acteur et le spectateur créait en soi une frontière. Prenons l'exemple de la première scène intime entre la mère et Ivan : placés en avant-scène côté cour, les comédiens sont très près des premières rangées de spectateurs, créant ainsi une gêne, car ces derniers se retrouvent malgré eux dans l'espace privé et intime des deux amants. Cette énergie suscite au spectateur l'envie de s'éloigner physiquement de l'action. Il aimerait reculer pour laisser plus d'espace aux personnages. À cette place, les acteurs semblaient

¹⁹ Claude Régy, cité dans Chantal Guinebault-Szlamovicz, « À la recherche de l'espace mental ». *Claude Régy*, vol. 23, Coll. « Les voies de la création théâtrale ». Paris : Éd. du CNRS, 2008, p 24-52.

coincés, contraints de parler ou de s'embrasser en présence du père. Ils ne peuvent pas lui échapper. En revanche, une action qui se déroule au fond a tendance à tirer le spectateur vers le fond de scène. Il tend à s'immiscer dans l'action pour mieux voir, mieux entendre. La dynamique de perception n'est pas la même.

I.3 Les espaces de *Guerre*

I.3.1 L'espace textuel : une écriture épurée

Traditionnellement, c'est le texte qui est la source de toute action dramatique. L'espace textuel, en tant que matériau brut, donne des clés essentielles au metteur en scène. Les didascalies sont des informations précieuses sur l'espace-temps de l'action dramatique. Certains auteurs, comme Samuel Beckett, sont d'ailleurs qualifiés d'« écrivains scéniques » par Michel Vaïs: ils pensent la mise en espace en écrivant. Anne C. Murch a d'ailleurs pu faire une analyse très pertinente des rapports proxémiques dans le théâtre de Beckett, à partir du texte uniquement. Elle en déduit que « la distance l'emporte sur l'intimité du contact²⁰ » et que « l'organisation spatiale tend vers le figement de cette distance par le passage d'une kinésique et d'une gestuelle qui sont d'entrée de jeu maintenues dans d'étroites limites à l'absence de tout mouvement.²¹»

Par ailleurs, le passage du texte à la scène, et donc d'une pensée horizontale à une pensée tridimensionnelle de l'œuvre, est une interprétation à part entière, offrant à la mise en scène un caractère totalement autonome. La mise en scène contemporaine a fait descendre l'œuvre écrite de son piédestal ; elle joue avec, la retourne, la tranche, la décortique.

²⁰ MURCH, Anne C, « Considérations sur la proxémie dans le Théâtre de Samuel Beckett » In: *Australian Journal of French Studies*, Clayton, Australia, 1983, p. 334.

²¹ *Ibid.* p. 334

Le texte de Lars Norén comporte peu d'indications scéniques, et celles-ci ne précisent ni le lieu ni le temps de l'action. La pièce s'ouvre ainsi : « *Une cour misérable. Un mur endommagé, avec un châssis de porte. Quelques chaises en plastique. Des vieux cartons. Deux matelas par terre. Lumière forte.* »

Les choix esthétiques de la mise en scène de *Guerre* nous ont conduits à nous défaire de tout accessoire superflu. Aussi, la présence des chaises, des cartons et des matelas, comme indiquée dans le texte d'origine, étaient déjà superflues. Nous avons identifié l'espace du foyer détruit par la guerre par deux morceaux de bois dispersés au sol (chacun évoquant l'espace privé des filles), ainsi que des poutres brisées suspendues. Du sable marquait les frontières, et, par son dispersement, soulignait le chaos grandissant.

En prenant le recul suffisant quant au processus de création, nous considérons aujourd'hui que même ces éléments scénographiques étaient excédentaires. Ces poutres brisées, suspendues symbolisaient certes la déconstruction familiale, autant que le plancher de bois et la cachette suggéraient la survie. Cette scénographie était intéressante pour une production quelconque, mais était trop fournie pour un travail basé sur les dynamiques spatiales et la question du territoire de l'acteur. Il est davantage pertinent d'évoquer les territoires en les suggérant plutôt qu'en les identifiant clairement.

Par ailleurs, il a été choisi de laisser de côté, dans le texte initial, les passages purement narratifs, évoquant la guerre par exemple. Nous avons privilégié les scènes mettant en évidence les tensions entre les personnages. Certaines scènes ont été coupées, d'autres entremêlées afin d'encourager la spirale infernale dans laquelle les personnages sont plongés, accélérant ainsi le rythme, et privilégiant la tension entre les personnages (voir app. D et E). Nous avons structuré le texte en trois parties, chacune étant reliée par un intermède ne figurant pas originellement dans la pièce, mais créant des ellipses de temps. Ces deux intermèdes permettaient une vision intérieure du personnage du père : tout d'abord, l'idéal d'une reconstruction possible de la famille, puis le chaos familial et la solitude du père.

Nous avons également pris la décision, à la fin du processus, de couper la scène finale de la rencontre entre les deux frères. En effet, en suivant notre ligne directrice de mise en scène, nous nous sommes rendue compte qu'il était plus intéressant de laisser une fin suspendue, et d'offrir comme dernière image le frère s'approchant très près du père, comme jamais il ne l'a

fait jusqu'alors. De plus, la scène finale, dans notre mise en scène, centrait davantage l'attention sur le personnage de Semira, qui s'abandonne à une sorte de rituel.



Figure 1.5 Scène finale.

I.3.2 L'espace scénographique

La conception de la scénographie a évolué tout au long de la création. Des mots tels que fragmentation, effondrement, frontières, éclatement, dépouillement nous ont inspirée. Nous souhaitons, à l'origine du processus, créer un obstacle au centre du plateau, comme un trou, afin de créer une tension supplémentaire : un danger pour le père aveugle, et un obstacle pour les autres. Mais au fil du processus de création, nous avons considéré le centre comme essentiel dans la mise en scène, en tant que zone convoitée par tous. Lieu où se rejoignent les dynamiques spatiales, le centre devenait ainsi le lieu de toutes les tensions et le lieu de domination. Au retour du père, la mère et le père se disputent le même territoire. Semira est celle qui prend finalement possession de cette zone. Cette pensée a donc évolué en pensant tout l'espace comme un plancher qui se serait effondré. Nous souhaitons, pour ce faire, utiliser les mezzanines du Studio-Théâtre Alfred Laliberté, mais cette configuration s'est avérée trop complexe. Nous avons donc privilégié la verticalité en suspendant des éléments

(poutres brisées, morceau de plancher, barbelé) grâce à des câbles en acier. Ces matériaux suggéraient ainsi, pour le spectateur, un perpétuel danger d'effondrement des fondations. Le barbelé, situé aux abords de la maison, au seuil de l'espace extérieur, devait exprimer en lui-même une frontière défaite, un danger. L'horizontalité était soulignée par l'utilisation du sol. Tout d'abord, de part et d'autre de la scène se trouvent des vestiges de plancher, lieux de survie des filles. Cet espace fragmenté montrait que chaque personnage se préoccupe de sa propre survie, que la famille ne peut plus être unie, que la guerre n'a fait que révéler ce qui était déjà instable avant le départ du père.

La présence du sable évoquait la dispersion, l'effacement des frontières, mais aussi le recouvrement et la dissimulation des corps dans la scène finale.

Au sein de cette proposition scénographique, nous souhaitons mettre en évidence la dualité clôture/ouverture. L'éclairage permettait ainsi de créer tout un espace métaphorique, permettant un lien direct entre la famille et la guerre (prenons l'exemple de la scène du portrait de famille, dans laquelle les éléments suspendus étaient progressivement éclairés, telles des masses menaçantes). Le choix d'utiliser un cyclorama semblait pertinent dans la mesure où il créait deux espaces sur scène. Derrière cette grande toile blanche s'ouvrait un espace extérieur, imaginaire. À la fois lieu du retour (le père au début, Ivan à la fin), lieu de l'horreur qui évoque la prostitution et la guerre, lieu convoité d'une possible marche vers un avenir meilleur, cet espace fantasmé était le lieu de la croisée des destins des personnages. Lorsqu'il était éteint, les dimensions de l'espace rétrécissaient, favorisant la sensation de huis clos. En revanche, dès qu'il était éclairé, l'espace s'ouvrait considérablement. Nous penserons à la première scène, dans lequel le cyclorama permet de faire apparaître l'ombre du père, créant ainsi plusieurs plans : les occupations concrètes des femmes contrastaient avec l'apparition plus fantasmagorique du père en arrière-scène. Le fait de plonger brutalement l'espace extérieur dans le noir au moment de l'entrée du père, alors dans la pénombre, soulignait l'enfermement des personnages et augmentait la tension entre les trois femmes.

Anne Ubersfeld soulève un paradoxe de l'espace scénique : « Tout espace théâtral est clos par nature [...], clos par rapport au monde, à la « cité ». [...] L'espace scénique est en même temps par nature ouvert au monde.²² »

²² Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Paris, Les Editions sociales, 1991, p. 94.

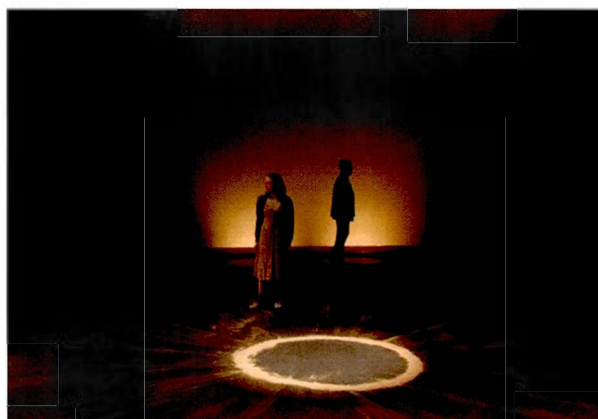


Figure 1.6 **Espace intérieur vs espace extérieur.**

Nous avons choisi le Studio-Théâtre Alfred-Laliberté pour représenter *Guerre*, afin de pouvoir travailler les distances à partir de la profondeur et des dimensions de cette grande salle. L'observation des corps perdus dans un espace immense nous intéressait, tout comme la distance ainsi créée entre les spectateurs et les acteurs. La frontière entre l'aire de jeu et le public était nette, ce qui permettait un certain recul pour le spectateur, et donc un échange entre la scène et la salle. Daniel Jeanneteau, au sujet de la scénographie de *La Mort de Tintagiles* mise en scène par Claude Régy en 1997, rappelle la pensée de Maurice Blanchot selon laquelle la distance serait « la condition de l'échange.²³»

Néanmoins, en prenant un certain recul par rapport à ce choix, nous considérons aujourd'hui que l'espace scénique de *Guerre* était finalement **beaucoup** trop vaste. En effet, chaque corps avait physiquement la place pour créer son espace intime, et pouvait ainsi être protégé, malgré l'envahissement du père. Les corps n'étaient pas assez en danger. Cela empêchait le spectateur de ressentir la tension extrême entre les personnages et le caractère insupportable du huis clos. Il aurait sans nul doute été plus pertinent de travailler non pas sur l'éclatement, l'explosion, mais plutôt sur la tension croissante de l'étouffement. L'éclatement connote un soulagement qui, en réalité, ne peut exister dans *Guerre*, car il n'y a aucune résolution, aucune fin. La pièce est une impasse.

²³ Daniel Jeanneteau, « Quelques notes sur le vide », *Actualités de la scénographie*, n°100, 1999, p. 15.

CHAPITRE II

UN CORPS SANS DÉCOR : POÉTIQUE DE L'ESPACE DÉPOUILLÉ

L'espace du théâtre se déploie dans la région hybride qui se situe entre parole et écoute. C'est le cercle spontané autour du conteur, cette distance ménagée pour laisser libre l'air de la parole, pour se protéger de ses projections de rire ou de dédain, pour que le corps parlant se voie dans sa solitude, dans son altérité fécondante, que ses gestes s'élucident clairement et agissent. [...] Que l'espace s'ouvre aux yeux comme une question, qu'il se creuse, qu'il se dérobe. Qu'il y ait appel d'air, appel à l'occupation de l'espace par un souffle, par une âme manifestée par le souffle.²⁴

II.1 Habiter un espace vide

« [...] L'espace scénique se définit (avant tout ? après tout ?) par son occupation : les corps des comédiens sont aussi (ou d'abord, selon les styles de représentation) des modes de mise en espace.²⁵ »

En apportant sa propre définition de l'espace scénique, Anne Ubersfeld met en avant la corrélation corps/espace. La scène serait, avant tout, un lieu investi par plusieurs espaces, dont celui du corps de l'acteur.

Provenant du verbe latin *habitare* (habiter, résider), lui-même dérivé de *habere* (avoir, posséder), le terme « habiter » connote à la fois une habitude et une appartenance. « Habiter avec quelqu'un », en littérature pouvait aisément suggérer le fait que ces deux personnes avaient des relations charnelles. Ce rapport de fusion avec l'autre, de mise à nu, de don de soi

²⁴ Daniel Jeanneteau, « Quelques notes sur le vide », *Actualités de la scénographie*, n°100, 1999, p. 15.

²⁵ Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 78.

est une dimension métaphorique qui définit parfaitement la relation que doit avoir le corps de l'acteur et le « corps » de la scène. L'acteur doit donc habiter avec l'espace scénique. En imprégnant son corps dans l'espace, l'acteur y inscrit son espace imaginaire. Il projette alors dans l'espace théâtral ses images mentales, son vécu, afin qu'elles apparaissent dans l'esprit du spectateur.

En précisant qu'il faut « [...] combiner la spatialité décorative avec les possibilités du corps ; un espace pour l'image mais en même temps un espace pour les corps²⁶ », Anne Ubersfeld révèle la fragile limite entre les deux espaces de liberté que sont celui du dispositif scénique²⁷ et celui du corps. Dans un espace vide, le corps est sans cesse mis en danger, il explore toutes les possibilités de mouvements en étant isolé ou au contraire, en communication avec d'autres corps.

II.1.1 Pour un espace symbolique

La considération de l'espace scénique en tant que volume est apparue assez tard dans l'histoire du théâtre. C'est Adolph Appia qui, au début du XX^{ème} siècle, a rejeté l'idée de l'espace en deux dimensions, considérant ainsi que tous les éléments de la mise en scène (décors, éclairage, corps de l'acteur) devaient s'unifier. Le volume a mis fin au décor statique et a contribué à l'éloignement d'une esthétique réaliste, permettant de jouer sur la dimension de l'espace scénique par le biais de la lumière et d'éléments plus abstraits, moins illustratifs.

Appia [...] a été un révolutionnaire très important, qui a commencé à lutter contre la toile plate, qui a pris conscience qu'un corps en trois dimensions ne peut pas vivre devant une toile peinte et qui a conçu toute une théorie sur le rapport à l'espace vivant entre le corps et les

²⁶ Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 89.

²⁷ Nous évitons volontairement l'utilisation du terme « décor » qui paraît de plus en plus désuet et trop restrictif quant aux possibilités visuelles qu'offrent désormais les mises en scène contemporaines.

volumes, qui a aussi découvert l'importance de la lumière. Lui et Gordon Craig sont les fondateurs de la scénographie moderne.²⁸

Le scénographe Luc Boucris, dans son ouvrage *L'espace en scène*, reconnaît deux principaux types d'espace: « l'espace spécifié » et « l'espace indifférencié²⁹ ». Le premier espace est celui du théâtre de l'objet, du décor, souvent associé au théâtre de boulevard. Ce type de lieu naturaliste met en valeur l'objet sur scène. Dans la littérature du XIX^{ème} siècle, Zola en est le modèle. André Antoine, proche de l'écrivain, applique aussitôt les principes naturalistes à la mise en scène.

Ce mouvement crée un paradoxe : bien que les naturalistes aient le souci de représenter le plus fidèlement possible la réalité, l'objet utilisé sur scène perd de sa spécificité. Il devient une matrice dont le statut sera défini par le spectateur. Il sera donc dévalorisé ou magnifié selon le point de vue de celui qui le regarde. L'accumulation d'objets impose une présence, alors que pour les symbolistes, elle est un obstacle, un leurre qui masque l'essence même du théâtre.

Boucris s'attache à la définition de cet espace plus difficile à cerner qu'est l'espace indifférencié (symbolique). Cette nouvelle perception est due à une volonté de reconsidérer le lieu théâtral, pour qu'il soit désormais une véritable matrice où espace représenté et espace de la représentation ne feraient qu'un. La précarité du lieu devient un idéal. L'on souhaite revenir à une pureté des origines, à ce que Boucris appelle le « degré zéro de l'espace³⁰ », un espace vierge ouvert à la découverte de l'essence du théâtre, où aucun élément de l'extérieur ne semble s'imposer. L'atmosphère sera créée par la présence, dans un espace scénique vide, de quelques accessoires mais aussi et surtout de la lumière, qui devient un espace à part entière. Ce désir de précarité du lieu remet en question la hiérarchie du lieu théâtral car les valeurs établies jusqu'alors sont bouleversées. La présence de l'acteur est ainsi valorisée.

²⁸ Claude Régy, « Les Mouvements de la création scénographique via Adolphe Appia, le précurseur. », Rencontre avec Claude Régy et Daniel Jeanneteau au Centre culturel suisse, lundi 17 février 1997 », in DVD-ROM *Le Théâtre de Claude Régy*, ARIAS / CNRS Éditions, 2008, p.1.

²⁹ BOUCRIS, Luc, *L'Espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993, 320 p.

³⁰ BOUCRIS, Luc, *L'Espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993, p. 254.

« Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène.³¹ » Cette citation bien connue de Peter Brook révèle bien que tant qu'il y a un corps dans un espace, il peut y avoir du théâtre. C'est à partir de 1962, dans sa mise en scène du *Roi Lear*, que Brook renonce à l'idée de décor. Le metteur en scène propose un théâtre épuré, proche du public, privilégiant une étroite relation avec le travail du scénographe.

II.1.2 Remplir l'espace vide

Initialement attirée par l'esthétique de l'espace vide telle que définie par Peter Brook, nous envisageons, à l'aube du processus, de travailler à partir d'une scène nue, sans aucun décor, afin d'explorer au mieux les rapports du corps à l'espace. Néanmoins, nous reconnaissons avoir été tentée d'exploiter les moyens qu'offraient l'École, autant en terme de budget que de possibilités techniques. L'espace ainsi créé pour la mise en scène de *Guerre* soulignait un certain dépouillement. Les éléments scéniques suggéraient une fragmentation du lieu, mais remplissaient malgré tout l'espace.

Nous avons, dans notre premier chapitre, développé ce que supposait une esthétique de l'espace vide en terme de lieu scénique. Observons maintenant ce qu'un tel espace implique pour le comédien et pour le spectateur.

« Renoncer à l'idée de décor. Plus la scène est nue plus l'action y peut faire naître de prestiges. Plus elle est austère et rigide plus l'imagination y joue librement.³² ». Copeau évoque ici l'imagination tant de l'acteur que du spectateur. Dans un espace nu, le comédien ne rencontre aucun obstacle. Les corps peuvent circuler tels des électrons libres, faisant ainsi circuler l'énergie entre eux, ainsi que de la scène à la salle. Un espace scénique ne peut être totalement neutre. C'est la définition même de l'espace brookien : tant qu'il y a un corps dans un espace quelconque, une présence se crée : « Un espace vide permet à un nouveau phénomène de prendre vie. [...] Aucune expérience fraîche et neuve n'est possible s'il

³¹ BROOK, Peter, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1977, p. 25.

³² Jacques Copeau, *Appels*, Registres I, Paris, Gallimard, 1974.

n'existe pas préalablement un espace nu, vierge, pur, pour la recevoir [...]. Le vide au théâtre permet à l'imagination de remplir les trous.³³»

Les déplacements des personnages, la tension des corps dans l'espace sont déjà, en eux-mêmes, des présences qui habitent l'espace.

La scénographie de *Guerre* proposait un espace plus dépouillé que vide. Le sol était dégagé, mais les matériaux choisis contribuaient à inscrire la pièce dans un cadre précis ; celui d'une maison en ruines.

Dans cet espace dépouillé, le père, aveugle, ne peut se raccrocher à rien. Il tente, en vain, de retrouver la maison qu'il a laissée, avec tout ce qu'elle pouvait comporter comme mobilier ou accessoires. Mais tout a disparu, il n'a plus de repère. Ce corps habite progressivement un espace qui lui est de plus en plus hostile et étranger.

Dès lors, nous pouvons considérer que l'espace scénique dépourvu de tout décor qui encombrerait la scène permet à l'acteur d'étendre son espace de jeu, et de révéler les tensions créées entre les différents espaces corporels.

Le drame (l'action) se trouve dans les mouvements rythmiques du corps dans l'espace. L'espace vide contribue donc à mieux sentir la présence de l'acteur, qui relève elle-même d'un certain paradoxe. En effet, le premier talent de l'acteur est l'art de s'imposer par le mouvement même de son retrait. La présence ne peut surgir qu'à partir de l'absence. C'est en parvenant à se faire oublier que l'acteur est le plus présent. Une présence à partir de rien. Un corps dont les gestes ne réfèrent pas directement à l'expérience vécue du spectateur. L'espace vide, par sa vacuité, va créer une présence. Ni repère ni indice qui puisse rassurer le spectateur. Un théâtre qui voile plus qu'il ne montre. Cette théorie est également la base du théâtre nô. L'espace scénique japonais est un espace nu. Le seul décor possible serait une peinture en fond de scène représentant une branche de pin peinte (*kagami-ita*). La passerelle, (*hashigakari*) par laquelle arrivent et repartent les acteurs, symbolise le passage de l'invisible au visible. Trois pins symboliques longent cette passerelle, servant aussi de repère aux acteurs (voir app. B).

³³ Peter Brook, *Le Diable, c'est l'ennui*, Paris, Actes-Sud Papiers, 1991, p. 13.

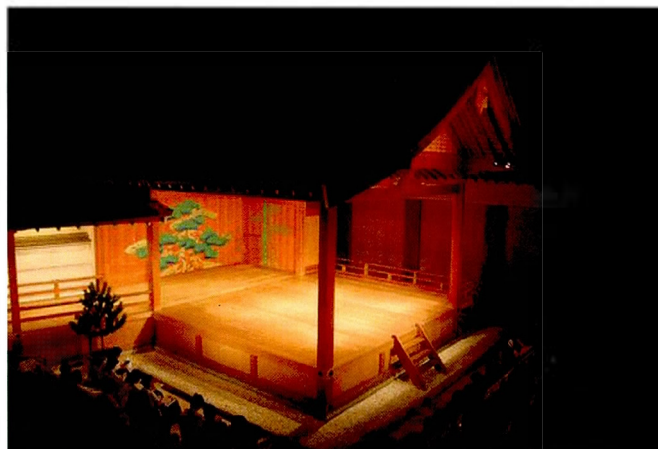


Figure 2.1 **La scène traditionnelle du théâtre nô.**

II.1.3 La présence invisible dans le théâtre japonais

Yoshi Oida, acteur formé au théâtre nô, révèle dans son ouvrage *L'Acteur invisible* sa perception de l'espace corporel en contant sa traversée du Sahara avec Peter Brook : son ami lui a fait prendre conscience de la difficulté à placer son corps afin qu'il existe dans un espace vide tel que le désert. La seule position, dans ce cas, qui lui a semblé juste était d'être assis, droit, centré sur son *hara* (le centre des énergies : le ventre). Ainsi, un équilibre était trouvé entre le ciel et la terre. Ce placement du corps est d'ailleurs le plus fréquent dans le théâtre japonais traditionnel.

Si l'on considère le corps de l'acteur en tant qu'espace, l'acteur, selon Oida, doit sentir le faisceau de directions qui entoure son corps. Ce faisceau forme une étoile à huit branches, figurées par les huit directions de déplacement possibles du point de vue du spectateur : face/dos tourné/cour/jardin ainsi que les quatre diagonales. Chaque direction produit une sensation intérieure différente et définit le corps comme un volume.

Des mouvements bien cadrés dans l'espace aident l'acteur à ressentir sa relation au monde dans ce qu'elle a de plus essentiel. Ainsi, en se concentrant sur son corps, l'acteur comprendra que la plus petite variation physique peut affecter son état intérieur. Yoshi Oida

évoque très souvent l'idée de liberté du corps. Paradoxalement, pour développer son espace corporel afin de faire surgir une présence, l'acteur doit parvenir à faire le vide en lui-même. Cette recherche du calme intérieur, d'un espace vide dans le corps permet à l'acteur de réagir librement, de ne pas être prisonnier de ses émotions. En découvrant toutes les possibilités de la symétrie du corps, l'acteur ouvre de nouveaux espaces.

En évitant de rechercher d'abord l'émotion, l'acteur, selon Oida, développe une vacuité intérieure permettant au spectateur d'y projeter son propre espace imaginaire. C'est en recherchant un vide intérieur que l'acteur remplira l'espace vide de la scène. Plus l'espace intérieur de l'acteur est vide, plus il est ouvert à toutes les réactions possibles. Ainsi, il n'existe pas de mouvement préétabli. L'acteur ne recherchera pas tant l'émotion que le détail physique qui est relié à cette émotion du moment. De là découle la théorie de Yoshi Oida au sujet de *l'acteur invisible*: « la part invisible de l'acteur est la coupe qui engendre et soutient la dimension visible de la représentation. On ne remarque pas sa présence, seulement son absence.³⁴ »

Nous tenons à préciser que nous n'avons pas travaillé la recherche de cette vacuité intérieure durant les répétitions, considérant d'une part que cette quête nécessite des mois, voire des années d'entraînement physique, et d'autre part, bien que les ayant lues, nous ne maîtrisons pas assez les théories de Zeami³⁵ rapportées par Oida pour prétendre pouvoir les explorer. En revanche, la conception orientale de l'espace en tant que volume qui évolue parmi d'autres volumes (d'autres corps) sur un même espace (la scène) nous semble essentielle dans notre recherche.

II.2 Le volume du corps dans l'espace scénique

L'être est, pour le professeur Abraham Moles, occupé par trois catégories d'espace : tout d'abord, le volume même du corps, qu'il appelle *co-volume* ou *co-surface minimale*, puis la sphère personnelle nommée *volume propre* et qui renvoie à la *dimension cachée* dont parle

³⁴ Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, Arles, Actes Sud, 1998, p.160

³⁵ Maître du théâtre nô.

Edward T. Hall, et enfin ce qu'il appelle le *territoire de domination*³⁶ (Moles reprend la double racine étymologique selon laquelle le terme territoire viendrait à la fois du latin « terra » (terre) et « terror » (épouvante). Le territoire serait donc l'ensemble des lieux où l'on exerce sa terreur.

En somme, l'Homme a un capital spatial variable. Moles, psychologue de l'espace et expert en communication, affirme que l'espace est un lieu de liberté et de spontanéité, mais que nous ne pouvons en prendre conscience que lorsque nous en pressentons les limites. Nous ne réfléchissons à nos gestes que dans la mesure où ceux-ci se heurtent à des obstacles. L'intrusion dans le territoire de l'Autre est une transgression : elle peut être punie par la loi. Au théâtre, l'acteur aussi a un capital spatial qui lui est alloué. Il évolue dans l'espace scénique avec d'autres corps. Chacun doit donc apprendre à ressentir le volume de son propre corps mais aussi de l'autre. Cette réflexion est des plus évidentes dans le domaine de la danse.

II.2.1 Espace-corps, corps-espace

Dans la culture nipponne, le corps est d'abord défini comme un lieu en rapport à d'autres lieux.

En Occident, la prise de conscience du corps en tant que volume est surtout évidente en danse, art par excellence de la mise en espace des corps : « le corps contemporain est l'agent de son propre espace : relation réciproque comme toujours et qui engage l'ensemble des paramètres du mouvement.³⁷ » Dès lors, la danse contemporaine ne considère plus l'espace scénique comme un territoire libéré valorisant les corps : elle considère le corps comme étant un prolongement de l'espace, comme étant l'espace lui-même, avec ses plans, ses volumes, ses lignes.

³⁶ Abraham MOLES, *Vers une psycho-géographie*, in Bailly, FERRAS, PUMAIN (sous la direction de), *Encyclopédie de géographie*, Ed Economica, 1992.

³⁷ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p.168.

Laurence Louppe se réfère de toute évidence aux travaux de Rudolf Laban, connu pour son analyse du mouvement à partir de quatre grands axes : le corps, l'espace, l'effort et la forme. Nous nous intéresserons plus spécifiquement à l'étude qu'il a faite de l'espace. Ce théoricien et praticien de la danse a élaboré le principe de la kinesphère, un espace imaginaire délimitant le volume du corps.

Il la définit ainsi : «C'est une sphère spatiale qui entoure le corps et dont la périphérie peut être atteinte par les membres étendus, sans quitter l'endroit qui sert de point d'appui en étant debout sur une jambe.³⁸»

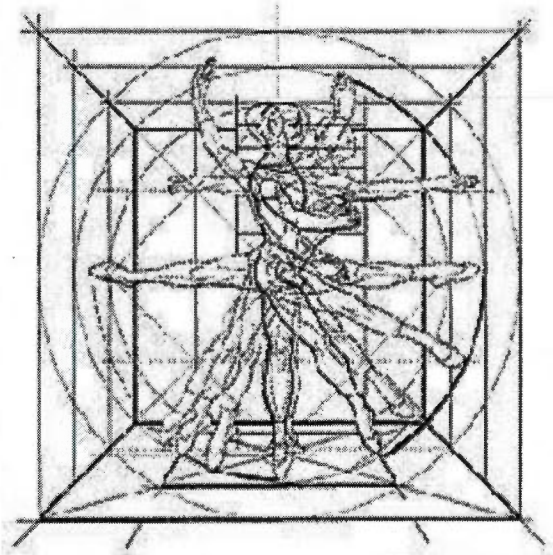


Figure 2.2 **La kinesphère de Laban.**

Dans cette kinesphère, Laban décortique le mouvement humain. Il définit les lignes qui traversent le corps en allant vers l'opposé comme étant à la base du mouvement humain. Tout d'abord, la dimension sagittale (avant/arrière), puis la dimension horizontale (droite/gauche) et enfin la dimension verticale (haut/bas). En danse, le volume de ces mouvements engage à la fois le corps et l'imaginaire. Le langage scénique passe avant tout par le corps.

La kinesphère représente l'espace individuel de chacun, chargé d'affectif. Elle possède un centre et des limites flexibles : les mouvements peuvent être centraux (en reliant toujours le

³⁸ Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*. Paris, Actes-Sud Papiers, 1994, p. 21.

centre du corps à la périphérie), périphériques (en restant dans les limites de la sphère), ou transverses (en circulant entre le centre et la périphérie).

Cette approche de la kinesphère de Laban nous intéresse en ce qu'elle rappelle la théorie de la dimension cachée de Hall. La kinesphère est cet espace individuel qui permet au corps de s'exprimer librement tant qu'aucun autre corps n'entre dans cette sphère. Sur scène, les corps-danseurs ou les corps-acteurs s'agitent, leur espace évolue, grandit ou diminue. Même immobile, le corps est source de tensions. Le philosophe Johann Jakob Engel nomme cette tension dimensionnelle le *degré zéro du corps*. Ces volumes interagissent entre eux et modifient perpétuellement l'espace. De ces dynamiques s'ouvre un espace imaginaire pour le spectateur. Anton Ehrenzweig, psychologue de l'art, disait à propos des chorégraphies de Cunningham :

Chacun d'eux filait et tissait un cocon invisible, construisait un espace protecteur (utérin) autour de lui, un peu comme un animal prend possession d'un territoire en maître exclusif. Pour laisser chaque danseur libre de compléter ses séquences, les autres devaient se déplacer en longeant et en contournant des frontières invisibles. Celles-ci changeaient continuellement : elles se rétrécissaient, s'étendaient, se recoupaient pour des rencontres anodines ou dangereuses, jusqu'à ce qu'enfin, en un moment privilégié, s'ouvrent et fusionnent en une union soudaine des espaces séparés.³⁹

L'espace devient une matière à travailler. Il modifie le volume corporel autant que le corps peut rendre l'espace malléable. Les chorégraphies de l'Américain Alwin Nikolais sont inspirées de cette réflexion autour de la transformation de l'espace et du geste. Sa recherche avait pour objet de décentrer le corps du danseur afin de créer une continuité entre le corps et son espace. Se questionnant sur la place de l'Homme dans l'univers, il utilisait souvent des éléments scéniques qui modifiaient le rapport de l'Homme à l'espace, comme dans *Tensile Involvement*, créé en 1953, pièce dans laquelle les interprètes dansaient avec des élastiques pour élargir les limites du corps dans l'espace.

³⁹ Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art : Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, trad. fr., Paris, Gallimard, rééd. Coll. TEL, 1973, cité dans Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 191.

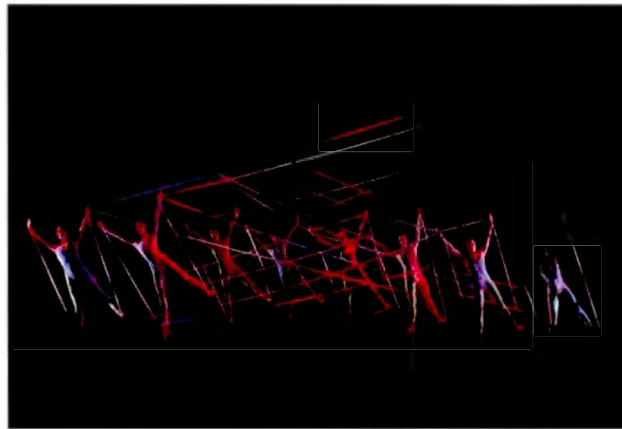


Figure 2.3 *Tensile Involvement*, 1953.

Le rapprochement entre l'espace de l'acteur et l'espace du danseur nous semble pertinent dans le sens où les deux disciplines, le théâtre et la danse, questionnent l'intériorité du corps et cherchent à définir perpétuellement la relation qu'entretient le corps à l'espace scénique.

Notre recherche conduit à la fois l'acteur et le spectateur à rechercher le sens non pas seulement dans la structure narrative de l'œuvre, mais dans l'écriture du corps en scène, en considérant l'espace scénique comme un territoire sur lequel évoluent des corps qui, en fonction de la nature de leurs mouvements, de leurs interactions, de leurs déplacements, vont créer les dynamiques et les tensions qui ouvriront l'espace imaginaire tant de l'acteur que du spectateur. Les corps établiront ainsi l'écriture scénique.

II.2.2 L'acteur comme unité spatiale

L'espace du théâtre n'est considéré comme un volume. Ce volume est-lui-même habité par d'autres volumes, que sont les corps en scène. C'est ce que développe Kunio Komparu dans son ouvrage *The construction of Noh* : «the Noh performance space is not a flat surface

but a three-dimensional solid. The main stage space is a transparent cube made up of nine spatial units for action.⁴⁰»

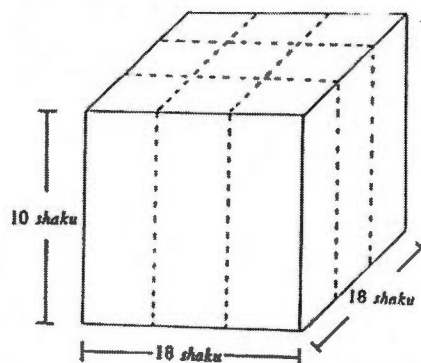


Figure 2.4 L'espace du nô comme volume cubique.

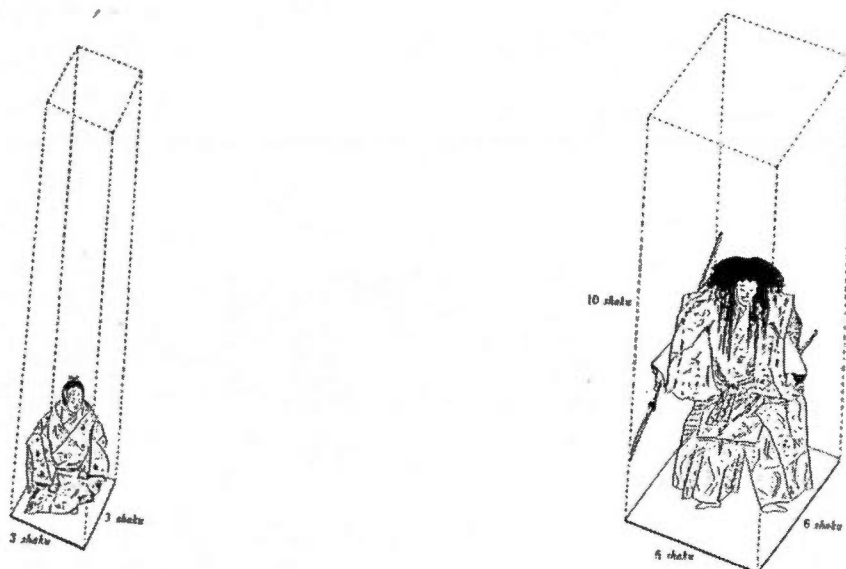


Figure 2.5 L'acteur comme unité spatiale.

Martine Beaulne, dans son ouvrage *Le passeur d'âmes*, propose une interprétation nouvelle de l'espace scénique : la scène serait une projection imaginaire du corps humain. (voir app. C). Le territoire scénique ainsi divisé en neuf zones nous renvoie à l'influence du

⁴⁰ Kunio Komparu, *Noh: principles and perspectives*, New York, Weatherhill, 1983, 376 p.

théâtre nô, dans lequel l'aire de jeu se divise en neuf prismes rectangulaires de même grandeur.

Dans ce volume scénique divisé en neuf carrés, chaque zone exprime un territoire psychique. La position de l'acteur dans l'espace est signifiante.

Le corps apparaît ainsi comme la représentation d'une croix inscrite dans un X donné par les diagonales. Chacun des espaces serait un opérateur dans la mesure où il permet de donner forme à la composition en s'inspirant des particularités de chacune des parties du corps. L'opérateur est soit intérieur, comme la représentation de soi sur une surface ; soit extérieur, comme une dynamique d'actions physiques. Cette projection psychique oriente le mouvement d'ensemble d'une œuvre en transposant des configurations spatiales qui se forment et se déforment. Elle reproduit ainsi le déroulement organique des pulsions créatrices en créant une relation entre le dedans et le dehors, entre l'imaginaire et la transposition.⁴¹

Selon cette transposition imaginaire, l'acteur développe ses territoires psychiques qui seront transmis aux spectateurs. Tout déplacement de l'acteur dans l'espace est signifiant. Par exemple, toutes les droites qui coupent le schéma, qu'elles soient verticales, horizontales ou diagonales, sont autant de dynamiques qui créent des distances, permettant ainsi aux corps sur scène de créer des espaces de tension ou de désir. Ces lignes ouvrent les portes d'un espace plus abstrait car elles donnent l'accès à l'imaginaire du spectateur. Par exemple, la ligne horizontale nous renvoie plus à une dimension psychologique du personnage. L'on retrouve ce dessin lors du deuxième dialogue entre la mère et Ivan, lorsque celui-ci lui demande de partir avec lui. La dimension psychologique de ce tracé ne fonctionnait pas, car elle biaisait la tension et banalisait la situation. C'est, en réalité, la dynamique circulaire qui a orienté l'écriture scénique de *Guerre*.

En outre, l'axe scène/salle est une dynamique qui définit le mouvement d'ensemble : lien ou séparation, communauté ou clans, spectateur-complice ou spectateur-voyeur. Le type de relation instauré entre le spectateur et l'acteur dépendra en premier lieu de la distance instaurée entre les deux, et de la différence de niveau. Au metteur en scène de définir, avec

⁴¹ Martine Beaulne, *Le passeur d'âmes*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2004, p. 144.

son scénographe, le rapport voulu : le spectateur participera-t-il pleinement à l'action ? Les frontières entre la scène et la salle seront-elles nettes ou diffuses ? Acteurs et spectateurs seront-ils au même niveau ou faudra-t-il des gradins ? Quel type de relation est souhaité ? Tant de questionnements primordiaux qui participent au caractère unique de la création, et qui contribuent à l'écriture scénique.

II.3 La poésie du cercle dans *Guerre*

Les dynamiques spatiales révèlent les tensions inhérentes à l'action. Tel que le souligne le critique et romancier Guy Scarpetta, ces lignes créent « [...] un espace de l'attente, un espace géométrique où les personnages prennent la dimension de l'acte qu'ils jouent, un lieu ordonné pour une représentation tragique où doivent s'accomplir les destins.⁴²»

Claude Régy, dans chacune de ses mises en scène, crée une écriture scénique singulière, dont les lignes géométriques sont signifiantes d'un certain ordre de l'univers. Diagonales, triangles, cercles : les formes géométriques sont autant présentes dans les éléments scénographiques que dans les corps des acteurs. C'est le cas notamment dans sa mise en scène de *Par les villages* de Peter Handke : la forme circulaire orchestre tous les mouvements corporels des acteurs.

Par ailleurs, Le cercle se trouve être un leitmotiv chez Peter Brook. Dans *La Tempête* de Shakespeare mise en scène en 1991, Prospero est au centre du cercle de sable. Cette image ajoutée à la présence de petits rochers ouvrait notre imaginaire à la configuration du jardin zen de Ryoan-ji que nous avons évoqué dans notre premier chapitre. Antérieurement, le *Timon d'Athènes*, monté en 1974 et présenté au Théâtre des Bouffes du Nord, avait pour matrice la figure circulaire. La première partie donnait à voir un Timon puissant, magnétique. Pourtant, les autres personnages, en dessinant des cercles autour de lui, semblaient l'emprisonner, augmentant sa vulnérabilité.

⁴² Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, éditions Grasset & Fasquelle, 1985, p. 226.

Lors du laboratoire d'expérimentation de *Guerre*, nous avons exploré les dynamiques de l'espace scénique et les tensions qui en émergeaient. Cette phase nous a permis de trouver un langage commun tout en prenant conscience de l'espace dans lequel évoluait l'acteur.

En prenant du recul sur notre création, nous considérons que les moments les plus pertinents de la mise en scène avaient en commun une même forme géométrique : le cercle. Cette ligne est apparue de façon évidente lors des représentations, et résultait pourtant d'un cheminement inconscient.

La forme circulaire a été explorée tant dans la mise en espace (par la formation de cercles concentriques) que dans l'évolution dramatique de l'œuvre (occupation centre/périphérie). Nous allons tenter d'analyser de plus près ces moments, en mettant en lumière la portée symbolique de cette forme signifiante.

II.3.1 Une formation de cercles concentriques

Les cercles concentriques sont un modèle d'organisation connu, tant en géographie urbaine (le sociologue canadien Ernest Burgess a conceptualisé la notion de ville en cinq cercles concentriques) qu'en psychologie (le psychologue américain Kurt Lewin a défini la personnalité de l'Homme dans son rapport au monde comme étant un système de cercles concentriques).

La particularité de cette image est que ces cercles ont une limite qui leur est propre, mais ont tous le même centre. Nous pouvons considérer, dans *Guerre*, quatre niveaux de cercles.

Le premier niveau concerne le cercle le plus petit car le plus proche du centre. Il est la première image offerte au spectateur. Fait de sable, ce cercle est très nettement délimité par la mère, qui se trouve à l'extérieur de ces limites. Le tracé de ce premier cercle sera de plus en plus sali par les autres personnages, à commencer par la cadette, Semira. Mais c'est réellement le père qui souille cette frontière, violant ainsi la règle établie par la mère. En condamnant une zone d'emblée récupérée par le père, la mère a fait de ce territoire un espace de tensions. Deux scènes consécutives soulignent cette tension du premier cercle : la scène du « portrait de famille » ainsi que la scène du premier repas.

La scène du portrait de famille, plus métaphorique que réaliste, ne figure pas en tant que telle dans le texte initial. Elle est constituée de phrases cueillies de part et d'autre du texte, permettant une évocation du vécu subjectif de la guerre par chacun des personnages. Ces bribes de textes assemblées soulignaient le contraste entre la proximité physique des personnages et leurs paroles. Les quatre personnages se retrouvaient à l'intérieur du cercle, immobiles. Pourtant, la dualité corps/discours faisait ressortir de grands mouvements intérieurs créant une dynamique d'opposition entre ce que l'on voyait (une cohésion de groupe) et ce que l'on entendait (des voix isolées). De plus, l'éclairage mettait en évidence les lignes partant du cercle, connotant une explosion, ainsi que ce périmètre de sable de plus en plus défait et éparpillé. L'apparente solidité familiale n'est en réalité qu'un début de déconstruction et de souillure. Cette mise en espace est le premier mouvement entraînant un dispersement progressif du groupe.

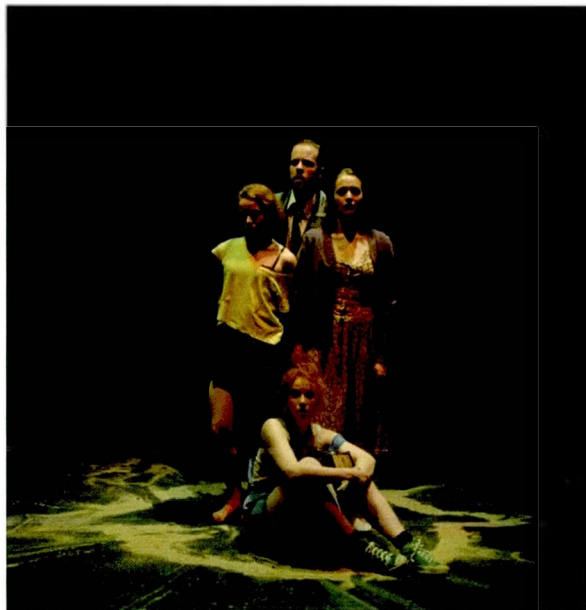


Figure 2.6 **Le centre : lieu du rassemblement social.**

En effet, la scène du premier repas, second rassemblement familial, fonctionnait au moyen d'une dynamique opposée : la dualité corps/discours révélait la tension croissante d'un groupe qui a pourtant vécu ensemble, mais que la guerre a séparé. Cette tension était soulignée par la construction même de la scène et la mise en espace : la scène était rythmée en séquences séparées d'un noir. À chaque séquence, les personnages étaient un peu plus éloignés les uns des autres. Ils étaient non pas dans le cercle, mais autour, aux limites, se réunissant autour d'un vide, qu'on pouvait imaginer être une table.

Le repas, moment rassembleur pour la famille, est rapidement creux : le père tente tant bien que mal d'ouvrir des sujets de conversation qui pourraient le rapprocher des siens (le chien, l'école, l'oncle Ivan) mais qui, en réalité, ne fait que les éloigner.



Figure 2.7 Premier repas – Première séquence : Sphère intime.

Le deuxième niveau de cercle concentrique concerne précisément ce qui est en périphérie du centre. Cet espace, le plus vaste, est le lieu du danger, de l'errance. Les personnages, dans cette zone, sont vulnérables. Par exemple, dès que le père impose sa présence dans le cercle familial en s'installant au centre, la mère voit son autorité ébranlée. Ne pouvant plus avoir de main mise sur ce territoire, elle devient une solitude errante, se retrouvant dans une impasse,

sans pouvoir ni fuir ni reconquérir ce centre. Elle n'a aucun abri où se réfugier, à la différence de ses filles. Cette solitude est surtout mise en évidence lors du premier dialogue entre elle et le père : ce dernier cherche en vain son contact. En occupant tout l'espace, il devient rapidement un danger, malgré son handicap. Comme une proie prise au piège, la mère finit par ramper pour lui échapper. Elle n'a pas d'issue possible. C'est finalement un obstacle extérieur qui la sort de cette situation. Dans cette zone périphérique, les personnages sont dans un entre-deux : ils sont attirés ou rejetés. Le centre devient objet de défi, de tensions. Semira rôde autour, elle guette la place, et se permet de se l'approprier de plus en plus. Beenina tente d'intimider son père tandis que lui veut l'attirer dans son antre.

Ce second cercle concentrique est donc, surtout, le cercle de l'éloignement, de la division, du manque de repère. L'éloignement progressif des personnages dans les différentes séquences du repas a été une proposition de mise en scène ayant permis de jouer avec les règles proxémiques vues au premier chapitre. Le repas étant un moment de rassemblement dans toute culture, les membres sont dans un premier temps regroupés dans une même sphère, à une distance personnelle, pour reprendre les repères donnés par Hall : les êtres sont proches les uns des autres, ne font pas d'effort pour porter leur voix, et peuvent se toucher. Progressivement, cette distance devient sociale, puis publique. Créer une distance isolant les personnages permettait d'installer une tension au-delà de la parole. D'emblée, l'hémicycle formé par les quatre personnages donnait un caractère plus formel au repas. Nous pensons à l'architecture et la disposition de certains conseils officiels tels que l'Organisation des Nations Unies, le Parlement européen ou l'Assemblée Nationale, qui ont une configuration circulaire (cercle, demi-cercle ou ellipse). La dynamique s'opérait non pas dans la parole, mais dans la tension entre la mise en espace (l'hémicycle, donc le lieu du rassemblement) et la disposition des corps isolés (évoquant la répulsion grandissante de la vie en communauté). D'ailleurs, sans doute aurait-il été plus pertinent de n'éclairer que les corps isolément afin d'accentuer les distances entre les personnages tout en rétrécissant l'espace.

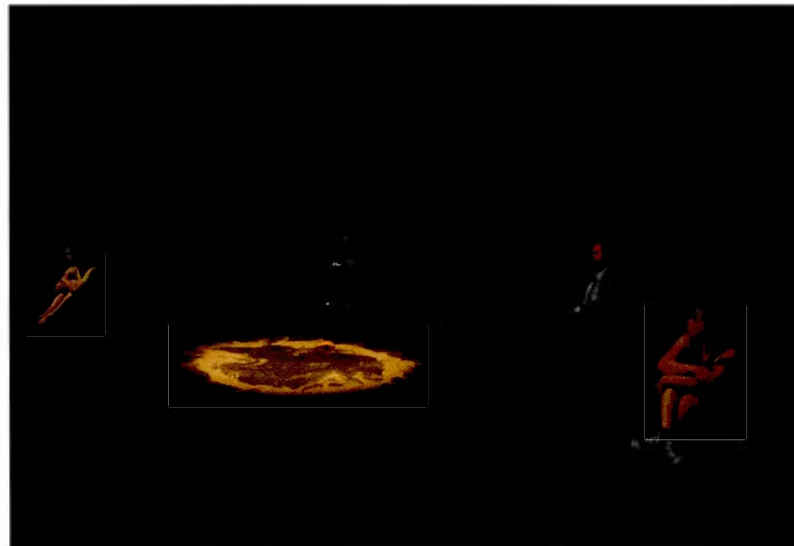


Figure 2.8 **Premier repas – Deuxième séquence : Sphère sociale.**

Le troisième cercle concentrique était nettement délimité par le périmètre de patine au sol. Il définissait l'espace de vie des personnages. Les éléments au sol (la cachette de Semira à cour et le morceau de plancher à jardin) se situaient à la limite de ce cercle, et le dépassaient même. Ces éléments étaient considérés pour les enfants comme des refuges, des lieux où elles étaient les moins vulnérables. C'est d'ailleurs la violation du territoire de Beenina par le père, dans la dernière partie, qui va déclencher le départ de l'aînée, car elle ne se sent plus protégée. La forme circulaire est une forme finie. L'encerclement des filles, qui délimitait ce troisième cercle concentrique, révèle le malaise familial au moment où la mère ment au sujet d'Ivan, peu après l'arrivée du père. La guerre devient un cercle vicieux dans lequel chacun s'enlise. Les personnages se retrouvent dans une spirale infernale de laquelle ils ne parviennent pas à sortir.

Il serait néanmoins faux d'affirmer que *Guerre* mettait en scène un huis clos total des personnages, dans la mesure où une sortie est toujours possible. D'ailleurs, les comédiens ne sont pas toujours sur scène : l'on assiste à l'arrivée du père, puis d'Ivan, ainsi qu'aux départs de Beenina, d'Ivan et de la mère. Il nous semblait davantage intéressant de créer une tension non pas dans le huis clos en lui-même, mais dans la limite, le frontière, l'extrémité. Le

passage de l'intérieur à l'extérieur, du privé au public. C'est sur cette ligne périphérique que se retrouvent en cachette Ivan et la mère. Ils sont sur le seuil. Ni complètement dedans, ni complètement dehors. Ivan veut fuir avec elle, mais la mère refuse de partir sans ses filles. Elle subit un dilemme cornélien entre son devoir de mère et son devoir d'amante. Elle est constamment dans cet entre-deux. De plus, dans la troisième séquence du premier repas, qui devient de plus en plus insoutenable pour les personnages, les acteurs sont placés aux limites de ce cercle. L'action attendue serait le départ de l'un d'entre eux, mais la venue soudaine d'Ivan ajoute une tension supplémentaire.

La tragédie de *Guerre* repose davantage sur un sentiment d'enfermement que sur un enfermement réel. Les personnages pourraient partir mais luttent pour y parvenir. L'éclatement n'arrivera qu'à la fin, quand la pression de la présence d'Ivan sera parvenue à son comble.

Le quatrième cercle diffère des trois premiers, dans la mesure où il naît d'une reconstruction possible : c'est celui que dessine Semira depuis le centre. La solennité de cette dernière scène aide à créer l'image du tombeau, lieu sacré où peut maintenant reposer en paix le couple père/Semira. L'éternel recommencement prend tout son sens, dans la mesure où cette image utile du cercle de sable boucle à la fois le cycle de l'argument (elle nous renvoie à la première image de la pièce où la mère constitue le premier cercle de sable pour condamner le centre) et offre une fin ouverte avec l'arrivée d'Ivan, qui ne s'est jamais trouvé, à cet instant, aussi près de son frère.

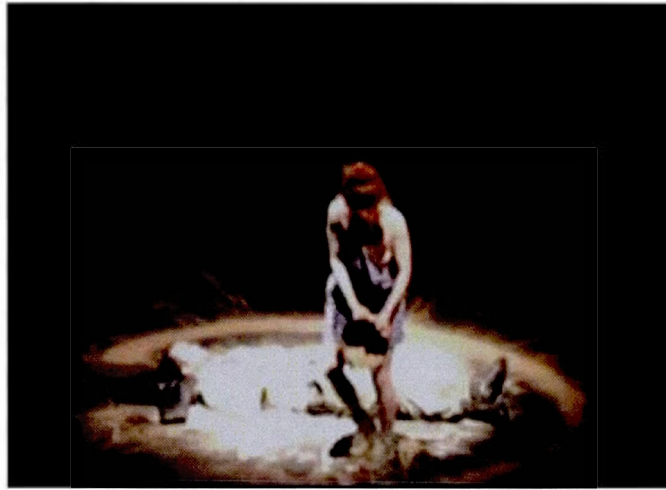


Figure 2.9 Dernière scène – la reconstruction.

La forme du cercle apporte une dimension métaphysique à l'œuvre. À la fois considérée comme une forme vide et pleine, elle est une source de dualité pour l'Homme. Le cercle, précise Platon dans *Le Timée*, est à la fois ce qui se donne à voir et ce qui n'apparaît pas. Le philosophe distingue ainsi deux caractéristiques du cercle : tout d'abord, le *cercle du Même* : une forme fermée, pleine, close, statique ; puis le *cercle de l'Autre* : un vide, un « abyme cachant en soi un chemin invisible, [...] [pour] retrouver le chemin du centre caché derrière l'apparente homogénéité de la périphérie.⁴³»

Il semble intéressant de rapprocher cette philosophie de l'art Zen au Japon, dont l'emblème est l'*Enso*, (cercle en japonais), une calligraphie représentant un cercle inachevé, symbole du cercle de la vie, de la vacuité et de l'éternel recommencement.

⁴³ Alain DELAUNAY, « Symbolisme du cercle », *Encyclopédie Universalis*, Paris, 2011.



Figure 2.10 **L'Enso.**

La forme circulaire s'est révélée, dans *Guerre*, a posteriori. Cette géométrie est devenue majeure dans notre mise en espace, et sans que nous n'en n'ayons jamais pris réellement conscience, elle a constitué notre écriture dramatique.

Le cercle comprend un centre et une périphérie. La particularité des cercles concentriques est qu'ils ont chacun leur périphérie, mais tous le même centre. En tant que point de force au croisement de toutes les dynamiques spatiales, le centre a été au cœur de nos préoccupations tout au long du processus de création.

II.3.2 Le centre, lieu de toutes les tensions

Le centre est le lieu des pulsions vitales, de l'action. Dès le début du processus de création de *Guerre*, la définition de ce centre a été l'objet d'une longue réflexion empreinte de contradictions. En effet, nous voulions, à l'origine, créer un trou au centre, à la fois vestige d'une destruction partielle de l'habitat et trappe dans laquelle aurait pu se réfugier la fille

cadette. À la fois piège et refuge. Cette configuration aurait contraint les personnages à évoluer en périphérie de ce centre. Or, nous nous sommes rendue compte que le centre devait, au contraire, être un lieu vivant, à la fois lieu d'attraction, de pouvoir et de répulsion. Il devait pouvoir être traversé, habité, souillé, désiré, piétiné, sali, reconstruit. Ainsi, de trou, le centre est devenu cercle plein et vide à la fois, zone de conquête mais aussi zone à détruire, ou encore un tombeau qui devient refuge.

Lieu de toutes les contradictions, le centre représentait à la fois le cocon, le nid, au sens où Bachelard l'entend : « Si nous faisons de cet abri précaire qu'est le nid [...] un refuge absolu, nous revenons aux sources de la maison onirique⁴⁴ » ; mais aussi l'impasse dans laquelle s'enlisent les personnages, notamment le père. Nous avons tenté, dans le processus de création de *Guerre*, de mettre en lumière toutes les tensions inhérentes à cette espace.

Le centre est, de prime abord, perçu comme le lieu du pouvoir, l'espace où, au théâtre, l'acteur est le plus « présent ». Si l'on s'en réfère au schéma de Martine Beaulne selon lequel la scène est une projection du corps humain, nous pouvons considérer que la zone centrale correspond au sexe de l'Homme, et donc au lieu puissant et charnel des pulsions vitales. Dans *Guerre*, c'est vers cet espace que se dirige tout naturellement le père aveugle en revenant chez lui. Pourtant, il a, sans le savoir, transgressé une frontière en s'installant dans un lieu condamné par la mère. En délimitant un périmètre de sable, celle-ci a en effet dessiné la frontière au-delà de laquelle personne ne doit aller.

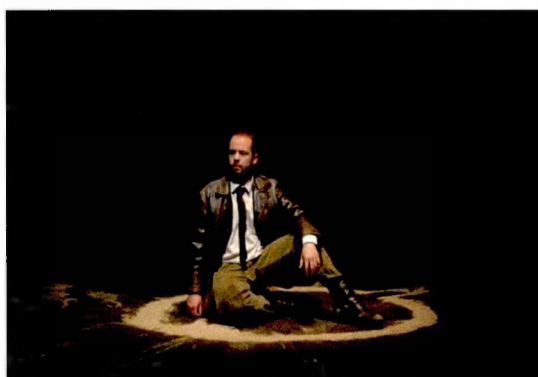


Figure 2.11 **Le centre : lieu de pouvoir.**

⁴⁴ Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F, 1992, p. 103

En tant que lieu de pouvoir, le centre est un lieu d'attraction pour tous les personnages. Lorsque le père s'y installe, l'ordre familial est perturbé, et pourtant, un schéma organisationnel se dessine. Pour ce faire, nous partons d'un commentaire d'une spectatrice, pour qui le cercle et les lignes partant du centre représentaient de façon évidente l'image du Soleil. A priori surprenante, cette réflexion nous a révélé le sens que prenait cette image du centre comme lieu d'attraction. Il est intéressant de faire l'analogie entre l'organisation planétaire et les cercles concentriques dont nous avons parlé précédemment. Le système solaire a en effet pour noyau le Soleil autour duquel gravitent d'autres planètes selon des axes bien précis. Ce schéma a d'ailleurs été repris en sciences pour décrire l'atome : ce corps chimique est constitué d'un noyau autour duquel gravitent des électrons. Les corps en périphérie sont donc attirés par le centre. C'est d'abord le cas des filles : la tension du centre comme espace condamné les conduit à en être attirées. C'est Semira, qui, la première, enfreint la règle par le jeu. Beenina, l'aînée, défie ensuite l'autorité de la mère en s'approchant le plus près possible du centre.



Figure 2.12 **Le centre : lieu d'attraction.**

Bien que le père crée un basculement, Semira ne cesse d'être attirée par le centre. Tout au long de la pièce, nous avons travaillé ce jeu de va-et-vient de Semira, si insistant qu'il en devient inquiétant. Elle parvient de plus en plus à s'approprier cet espace occupé par le père, qui la fascine tout autant. L'image du couple père/Semira apparaît progressivement jusqu'à se dévoiler réellement dans la dernière scène, lorsque la cadette se couche près du père au même endroit où, peu de temps avant, le père a voulu avoir une relation sexuelle avec sa femme. Le centre prend ici une dimension mythique, voire mythologique. Tout comme le centre est à la fois lieu d'attraction et lieu de répulsion pour les personnages, il est considéré à la fin de la pièce comme un tombeau, ou un lieu de sacrifice. C'est vers le centre, devenu le territoire du père, que se dirige sans lutter, telle une victime, la mère. Le lit nuptial devient lieu du viol et de la trahison. En apprenant que sa terre a été souillée par une autre semence que la sienne, le père renie sa femme. Le centre crée à ce moment-là une dynamique d'opposition entre le père qui recule en fond de scène et la mère qui avance vers le proscenium. Les deux sont expulsés du centre. Cela instaure un tournant essentiel dans l'autorité du père, qui faiblira de plus en plus. De roi conquérant, il devient un étranger, jusqu'à se rabaisser en chien têtard qui monte la garde d'un territoire sali.

Dès lors, le centre n'est pas seulement le lieu lumineux, point de rencontre de toutes les dynamiques. Il est aussi perçu comme un piège. En s'installant au centre, le père a autant de pouvoir que de vulnérabilité. Aveugle, il ne voit rien mais est à la vue de tous. Il est seul. D'abord source d'intimidation, il devient objet de rire et de moquerie pour l'aînée et la mère. La disposition des corps en fonds de scène et la polyphonie des voix, dans la scène suivant la tentative de viol de la mère, renforcent cette idée de solitude extrême et le début de sa déchéance.



Figure 2.13 **Le centre : un piège.**

À avoir trop voulu dominer ce territoire, le père semble de plus en plus être condamné à y rester. Allongé dans ce cercle lumineux, il apparaît à la fin comme une figure mortuaire dans un tombeau érigée par sa fille cadette.

La notion de centre est primordiale dans chaque culture. Il est le lieu des conseils, de l'écoute, de la stabilité. Le centre est aussi ce qui réunit les êtres en cas de danger ou de survie. Ainsi, le centre est ce qui rassemble et ce qui stabilise. «Si le centre est stable, alors la famille est soudée», disait le romancier africain Ngugi. Dans bon nombre de cultures ethniques, les conseils se tiennent encore au centre du village, en cercle.

Le centre, dans *Guerre*, est perçu comme le lieu forcé des retrouvailles. Le deuxième repas s'opérait autour d'une nouvelle dynamique qui permettait de reconsidérer les règles proxémiques de Hall. La famille était une fois de plus réunie au centre, mais cette fois, de dos. Autre élément essentiel : la présence d'Ivan. Tous, en étant dans la même sphère personnelle, n'ont jamais été aussi proches physiquement les uns des autres. Pourtant, le silence et leur attitude révélaient leur éloignement. Un noyau, cinq solitudes.

L'éclairage, qui plongeait tout l'espace de la périphérie du centre dans le noir, permettait de rétrécir nettement les limites spatiales. Les personnages semblaient des naufragés en pleine mer, au stade de la survie, se partageant un espace pour ne pas se noyer. Ils n'ont pas le choix

d'être ensemble. L'éclatement progressif de ce noyau montre qu'ils ne pourront s'en sortir qu'en brisant ce schéma familial et en étant seuls.



Figure 2.14 **Deuxième scène du repas.**

L'analogie du père au centre comme noyau autour duquel les personnages gravitent en périphérie permettent également de clarifier les rapports proxémiques entre le père et les différents personnages. Semira est la première et la seule à être entrée de son plein gré dans la sphère intime du père. La mère et Beenina, sont, elles, constamment en répulsion et refusent d'être dans la même sphère. D'où leur départ précipité. Le cheminement pour Ivan est différent : la relation entre les deux frères fonctionne comme deux aimants dont les pôles sont inversés. Ivan, d'abord intimidé par la présence de son frère, ne cherche pas à prendre sa place. Son intrusion au cours du repas le confirme : s'avançant jusqu'au centre, il recule aussitôt que le père avance pour reprendre sa place. Ivan respecte donc la distance qui le sépare de son frère rival. Cependant, il est de plus en plus attiré vers le centre, non pas par avidité de pouvoir, mais pour mieux pénétrer la sphère d'abord personnelle puis intime du père. Il se rapproche un peu plus à chaque occasion, jusqu'à se retrouver dos à lui lors du deuxième repas. La scène finale dévoile le danger généré par la proximité physique des deux

frères. Bien que le texte original de Lars Norén s'achève sur la rencontre accidentelle, et donc le conflit, entre Ivan et le père, nous avons choisi de clore la pièce sur cette tension extrême laissée en suspend.

II.3.3. Repenser l'espace scénographique de *Guerre*

Si la circularité est la matrice de la mise en espace de *Guerre*, il est naturel de prendre en compte cette géométrie spatiale pour définir l'espace scénographique dans son ensemble. Or, *Guerre* a été représentée selon l'esthétique du «cube⁴⁵», pour reprendre les termes d'Etienne Souriau. Le rapport frontal rendait évident la frontière nette entre la scène et la salle. Nous estimions qu'il était nécessaire d'adopter ce type de rapport afin de ne pas biaiser l'étude des distances entre les corps. Bien que la perception de chaque spectateur diffère en fonction de sa position dans la salle, une distance égale entre le public et l'aire de jeu permet une uniformité du point de vue. Tous avaient le regard dirigé vers le fond de scène.

Dans ce cube, nous avons souhaité dessiner un cercle qui définissait l'aire de jeu. Ce disque était rendu visible par la peinture brune. Bien que nous ayons cherché à condamner les angles de la scène afin de véritablement définir la circularité de l'aire de jeu, nous ne sommes pas parvenus à les effacer complètement. Il arrivait que les comédiens dépassent ce cercle. Les éléments tels que le morceau de plancher et la cachette encourageaient également ce débordement. Ceci est très certainement dû au fait que nous n'avons pas assez mesuré l'importance du cercle, qui est demeuré une figure inconsciente tout au long du processus. C'est seulement au cours des représentations que nous nous sommes rendue compte du caractère essentiel de cette forme géométrique, tant dans la mise en scène que dans la scénographie. Dès lors, la prise de recul par rapport à la création nous permet de repenser l'espace, en questionnant de nouveau le rapport souhaité entre le public et la salle. Comme nous l'avons déjà mentionné, nous souhaitons, à l'origine, créer une frontière nette entre le

⁴⁵ Etienne Souriau, « Le Cube et la Sphère », in *Architecture et Dramaturgie*, Communications présentées par André Villiers, in *Bibliothèque d'Esthétique*, Paris, Flammarion Éditeur, 1950, p. 60-83.

spectateur et l'acteur. Il avait même été envisagé de renforcer visuellement cette idée par l'installation de barbelés ou la création d'une tranchée entre le public et l'aire de jeu. L'intention était de définir clairement les rôles : les spectateurs venaient comme observateurs d'une expérimentation des corps des acteurs dans l'espace scénique. Tout comme, dans *La Dispute* de Marivaux, Hermiane et Le Prince assistent depuis leur balcon à l'expérimentation faite sur des humains qui, se croyant seuls au monde, vont découvrir l'Autre, les spectateurs de *Guerre* pouvaient, par la distance instaurée, observer l'expérimentation et ressentir les rapports proxémiques.

Il n'en reste pas moins que ce rapport frontal a limité l'étude proxémique aux relations des acteurs entre eux. Les liens proxémiques entre la scène et la salle ne pouvaient pas être approfondis dans cette configuration, car le spectateur ne faisait pas partie intégrante du spectacle : un quatrième mur, invisible, le séparait de la scène. De plus, l'utilisation des gradins renforçait la convention propre aux salles à l'italienne, instaurant ainsi une distance et une hiérarchie : les spectateurs se trouvaient à un niveau supérieur par rapport à la scène.

En repensant l'espace, sans doute envisagerions-nous, dans un premier temps, de réduire la scène, et dans un deuxième temps, de rapprocher les spectateurs de l'aire de jeu en les inscrivant dans un cercle ouvert.

Tout d'abord, la réduction de l'espace scénique aurait permis aux corps d'être davantage en danger. La tension générée par une trop grande proximité physique aurait rappelé le stress de surpopulation appelé cloaque comportemental chez Hall.

Ensuite, le fait de réduire la distance entre les acteurs et les spectateurs aurait été pertinent dans notre étude, car l'observation des rapports proxémiques aurait pu être approfondie par cette nouvelle dimension : tension de proximité acteur/spectateur et entre les spectateurs eux-mêmes. Ces derniers seraient plus directement en contact avec l'action, ce qui impliquerait nécessairement, dans une pièce telle que *Guerre*, un malaise : le sentiment d'être en trop. En révélant le drame de la solitude au sein de la communauté, la tension de *Guerre* ne peut qu'augmenter si cette communauté vivant sur un même espace se fait plus grande. Les personnages luttent pour préserver leur intimité ; ils se sentiraient alors davantage menacés. En effet, acteurs et spectateurs seraient contraints à se partager le même territoire déjà trop

petit, la scène. En se trouvant à une distance qui n'excéderait pas la sphère personnelle de l'acteur, le spectateur adopterait malgré lui une position voyeuriste. Il ne s'agirait pas pour le comédien de pénétrer, voire d'envahir le territoire du public, comme c'était le cas dans *20 Novembre* de Lars Norén (mis en scène par Brigitte Haentjens dans la petite salle de la Chapelle à Montréal). Au contraire, c'est le spectateur qui menacerait la frontière qui sépare l'aire de jeu de l'espace du public. Il est important d'apporter cette nuance : dans l'idée de recréer un espace pour *Guerre*, il ne serait nullement question de créer une fusion entre les acteurs et les spectateurs. Ces derniers ne pénétreraient pas dans l'aire de jeu : ils seraient au seuil, à l'extrême limite. Plutôt qu'une transgression, cette configuration serait une menace de transgression.

Par ailleurs, il serait nécessaire de reconsidérer la problématique de l'enfermement et de l'impasse. *Guerre* questionne la survie de ceux qui doivent habiter ensemble sans se comprendre. Trop de corps enfermés dans un même espace suscite l'étouffement qui peut conduire soit à la folie, soit à la mort.

Nous l'avons vu, la scénographie de *Guerre* mettait en évidence la dualité ouverture/clôture grâce à la présence du cyclorama. Lorsque celui-ci était éclairé, il permettait l'ouverture vers un autre espace, plus fantasmé (permettant l'accès à un ailleurs). Il était intéressant pour nous de créer cette tension du seuil : les personnages pouvaient sortir à tout moment, et pourtant, ne parvenaient pas à quitter le foyer qui était pourtant devenu un enfer. Nous avons tenu à respecter l'éclatement présent dans la dramaturgie initiale de Norén, dans le sens où les personnages finissent par fuir le lieu, excepté Semira et le père. Or, cet éclatement contribue à un soulagement. Il aurait dès lors été plus intéressant, dans l'objet de notre recherche sur la tension des distances entre les corps, de conduire cette sensation d'étouffement jusqu'à la tension maximale, sans résolution. La présence continue de tous les personnages sur scène aurait contribué à cette idée, ce qui n'a pas été le cas dans notre mise en scène.

Le cercle est une forme finie qui contribue à la clôture d'un espace. Le théâtre en rond inscrit spectateurs et acteurs dans un même ensemble fermé, et accentue l'intimité des rapports. L'éclairage, dans cette configuration, a un rôle essentiel : il fait varier les distances,

permettant au spectateur de se sentir plus ou moins à l'étroit, plus ou moins enfermé. André Villiers le souligne à maintes reprises dans son ouvrage *La scène centrale* :

La technique de l'éclairage intervient au premier chef dans le jeu de contact et de distance dont elle donne une illustration saisissante. [...] Le plein feu rebondit sur le spectateur si besoin est, amplifiant le sentiment d'être sous la même couronne de feu ; ou bien les projecteurs cernent étroitement les interprètes, l'ombre s'épaissit isolant davantage le contemplateur. L'espace se dilate ou se contracte.⁴⁶

L'exemple qui illustre parfaitement cette variation des distances grâce à l'éclairage serait la création récente de Joël Pommerat au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris : *Cercles/Fictions*. Le metteur en scène et son scénographe, Eric Soyer, ont décidé de fermer l'espace circulaire du théâtre pour introduire totalement le spectateur dans l'espace de la fiction. Les spectateurs entouraient le plateau, mais la limite restait très nette. Bien que plongés dans l'ombre, chacun pouvait distinguer celui qui était en face de lui. Leurs regards se croisaient en même temps qu'ils sentaient les acteurs proches d'eux. Une grande tension s'opérait alors entre la clôture physique du lieu et l'ouverture des regards des spectateurs, autant que pouvaient contraster l'intimité du cercle et la distance créée par la lumière : nulle intention de créer une fusion. Au contraire, les spectateurs, à peine discernables, semblaient isolés et étaient pourtant tous introduits dans un même univers où fiction et réalité se mêlent.

⁴⁶ André Villiers, *La Scène centrale – Esthétique et pratique du théâtre en rond*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, p. 97.



Figure 2.15 *Cercles/Fictions*, m.e.s de Joël Pommerat, Bouffes du Nord, 2001.

Au-delà de l'éclairage, c'est l'écriture scénique qui définit également le type de rapport instauré entre le public et les acteurs. Le théâtre en rond permet une multiplicité des points de vue. La géométrie dans le jeu des acteurs (tant dans les regards que dans les mouvements) est essentielle dans la définition de rapport de participation voulu. Villiers cite de façon récurrente sa mise en scène d'*Ouragan sur le Caine* créée en 1957 au Théâtre en Rond de Paris : les regards, à certains moments, entre les personnages (en l'occurrence le procureur, le

président et l'avocat) traçaient un triangle qui s'inscrivait dans le cercle formé par l'auditoire, devenu la salle d'audience qui suit le procès présent sous ses yeux. La forme du théâtre en rond est, pour Villiers, la plus propice à l'expérience de la dynamique théâtrale. Nous pouvons considérer que c'est la forme circulaire qui joue le plus avec les règles proxémiques établies par Hall.

Centrifuge, composante de mouvements sécants, de vections vers le public, la cinématique du jeu impose un principe de contact. Centripète, composante de mouvements courbes et enveloppants ramenant l'attention au centre, elle isole l'acteur du spectateur. Le tracé des évolutions exprime un polygone des forces dont la résultante exprime l'effet final. Le pouvoir d'action de cette cinématique est certain. Il ne surprendra pas le psychanalyste ou le phénoménologue qui connaissent les effets des prisons circulaires, des tourbillons de la valse... la retraite hors du monde de qui s'enferme dans l'intimité close du cercle. Le public sent très bien ce qui va à lui ou au contraire ce qui le sépare de lui. Conjugué avec celui de la lumière, l'emploi de cette géométrie des évolutions dans la recherche des effets de contact et de distance, autorise les nuances subtiles des relations entre le spectateur et l'acteur et toutes les suggestions requises de l'espace, dilaté pour y inclure le spectateur ou rétréci au volume d'insertion du jeu sur l'aire figurée.⁴⁷

Ainsi, le théâtre en rond joue avec la transgression du seuil, la malléabilité des frontières. La limite entre l'espace de jeu et l'espace du public peut également, a contrario, être totalement dissoute, comme ont pu l'explorer certains metteurs en scène russes : prenons l'exemple d'Okhlopkov qui a monté à Moscou en 1933 *La Mère* de Gorki. Les spectateurs entouraient et étaient entourés par le spectacle. Dans le principe sphérique, la circonférence n'est nulle part : les spectateurs participent entièrement à la magie théâtrale, en étant englobés dans une sphère illimitée dont les acteurs sont le cœur, le « *punctum saliens*, centre dynamique de l'univers de l'œuvre.⁴⁸ »

Pourtant, comme nous l'avons déjà mentionné, nous ne recherchons pas cette fusion absolue entre la scène et l'auditoire. Le cercle fermé, bien qu'encourageant la clôture, n'est donc pas ce que nous souhaitons traiter. Le but n'est pas d'appartenir à l'une ou l'autre des esthétiques défendues par Souriau. Lui-même, tout en distinguant les caractéristiques propres

⁴⁷ André Villiers, *La Scène centrale – Esthétique et pratique du théâtre en rond*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, p. 98.

⁴⁸ Etienne Souriau, « Le Cube et la Sphère », in *Architecture et Dramaturgie*, Communications présentées par André Villiers, in *Bibliothèque d'Esthétique*, Paris, Flammarion Éditeur, 1950, p. 66.

aux principes cubique et sphérique, ne fait l'éloge ni de l'un ni de l'autre. Il conclut sa conférence en affirmant que « chaque œuvre appelle sa propre forme d'éclosion.⁴⁹ » La véritable dynamique théâtrale serait de partir du cube pour arriver petit à petit à la sphère, pour que la présence des acteurs irradie de la scène à la salle.

L'architecture du Théâtre des Bouffes du Nord retient particulièrement notre attention. Peter Brook a redonné vie à ce lieu en lui apportant une nouvelle configuration tout en conservant la fondation d'origine. Dans son ouvrage qui retrace le parcours de Brook, Georges Banu considère que ce théâtre unique en son genre a les caractéristiques du cube et de la sphère réunis. En effet, tout en préservant l'ancien cadre de scène (le cube), Brook a construit l'espace scénique comme un hémicycle tel qu'on peut le retrouver dans le théâtre élisabéthain. La forme semi-circulaire a été privilégiée, car elle permettait de maintenir un fond de scène, créant ainsi une séparation qui offre un contraste intéressant avec la souplesse des frontières côté public. Elle favorise une dynamique horizontale allant du fond de scène à la salle.

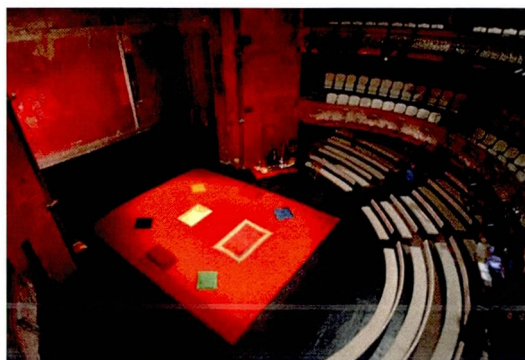


Figure 2.16 *Hamlet*, m.e.s par Peter Brook, Bouffes du Nord, Paris, 2000.

De surcroît, ce cercle inachevé favorise la participation du public tout en respectant la nature de l'espace de jeu. Brook souhaite créer une atmosphère intime. Pour ce faire, il a rapproché les premiers bancs de façon à inclure le spectateur dans la sphère personnelle de

⁴⁹ *Ibid.*, p. 74

l'acteur. Cette distance spécifique correspondrait à la distance du portrait, la « bonne distance » selon Merleau-Ponty:

Un corps vivant vu de trop près, et sans aucun fond sur lequel il se détache, n'est plus un corps vivant, mais une masse matérielle aussi étrange que les paysages lunaires [...] vu de trop loin, il perd encore la valeur de vivant, ce n'est plus qu'une poupée ou un automate. Le corps vivant lui-même apparaît quand sa microstructure n'est ni trop, ni trop peu visible, et ce moment détermine aussi sa forme et sa grandeur réelles⁵⁰.

Selon les règles proxémiques de Hall, si le spectateur se trouve dans la sphère personnelle (45-125cm), il peut toucher à bout de bras l'acteur. Cette distance permet une vision haptique et ouvre la perception du spectateur à tous ses champs sensoriels. Ceci est bien sûr valable également pour l'acteur, qui ressentira fortement la présence du spectateur.

Cette proximité entre les acteurs favorise aussi le contact entre les spectateurs eux-mêmes. Assis sur des bancs, dans l'orchestre, ils n'ont pas d'autre choix que de s'entasser les soirs de grande affluence. Ils se retrouvent alors dans la sphère chaleureuse et intime du voisin, pour vivre ensemble une même expérience magique et sensorielle que seul le théâtre permet.

Cette configuration de l'espace scénographique nous apparaît très inspirante pour retravailler la mise en scène de *Guerre*. Placer les spectateurs sur le même espace concret, sans différence de niveau ; rendre à la fois nettes et modelables les frontières entre le public et la scène, favoriser la circularité et l'intimité du lieu tout en conservant un fond de scène, tels seraient les prochains axes scénographiques de notre mise en scène.

Le cercle est une dynamique qui nous a attirée dès le début du processus de création de *Guerre* et sa forme s'est révélée dans la mise en scène. Seules certaines scènes, celles qui ont intégré cette forme tant aux mouvements des acteurs qu'à la mise en espace, ont pu faire l'objet d'une analyse pertinente. Elles suffisaient à raconter toute la tension des personnages, et apportaient une dimension poétique à l'œuvre. Il s'agirait, désormais, de porter l'ensemble de la mise en scène (et non seulement des instants) vers cette dimension, afin que les spectateurs et les acteurs participent ensemble à l'alchimie de ce texte si riche et si dense qu'est *Guerre*.

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 1993, p. 349

CONCLUSION

Le rapport du corps à l'espace est la problématique majeure de l'art théâtral, et même si la question de l'espace a été traitée par certains metteurs en scène de façon très spécifique (l'espace mental chez Régy, l'espace collectif chez Maheu, l'espace-temps chez Wilson, pour ne citer qu'eux), son traitement fait montre de la singularité du créateur. Au metteur en scène de trouver sa propre écriture scénique.

L'enjeu de cette recherche-crédation était d'explorer la puissance créatrice des dynamiques spatiales à partir d'un texte théâtral, et de créer un langage scénique à partir de celles-ci. Pour y parvenir, nous nous sommes appuyée sur une étude anthropologique : les règles proxémiques établies par Hall, qui régissent l'organisation spatiale des êtres vivants, ont constitué notre base théorique. Ces fondements ont été nécessaires pour mieux comprendre les tensions existantes dans la dramaturgie même du texte de Lars Norén. En effet, l'univers proposé par l'auteur dans *Guerre* constitue un microcosme dans lequel un ordre est établi et renversé. Dès lors, nous avons défini les personnages et leurs relations interpersonnelles à partir de la notion de territorialité en tant que « conduite caractéristique adoptée par un organisme pour prendre possession d'un territoire et le défendre contre des membres de sa propre espèce »⁵¹. L'axe dramaturgique s'est élaboré en fonction de cette relation triangulaire entre l'individu, le territoire et l'autre. S'observant en premier lieu chez l'animal, cet instinct de survie est ce qui a défini chacun des personnages avec leurs spécificités. Une grande partie du processus a été consacrée à la définition du territoire de chacun et la tension qui découlait de la transgression, la fuite ou la préservation de leurs zones personnelles.

L'étude de l'espace s'est donc opérée à deux niveaux : au sein de la dramaturgie même de Norén (organisation spatiale des personnages) et dans la mise en espace des corps en scène. L'un des enjeux importants était en effet d'aborder le jeu de l'acteur avant tout dans son

⁵¹ Elliot HOWARD, *Territory in bird's life*. New York, 1920, cité dans Robert ARDREY, *L'impératif territorial*. Paris, 1966; E.T. HALL, *La dimension cachée*. Le Seuil, 1970, et C. RAFFESTIN, dans « Paysage et Territorialité » publié dans les Cahiers de Géographie de Québec, vol. 21, no 53-64, 1977.

rapport à l'espace. Définir les personnages à partir de la notion de territoire a permis aux comédiens de repenser le travail de l'acteur selon une logique de spatialité et de centrer leurs questionnements à partir de la tension exercée entre les corps.

Pour ce faire, il a fallu tout d'abord comprendre le langage de l'espace et le maîtriser, tant du point de vue de l'acteur que du metteur en scène.

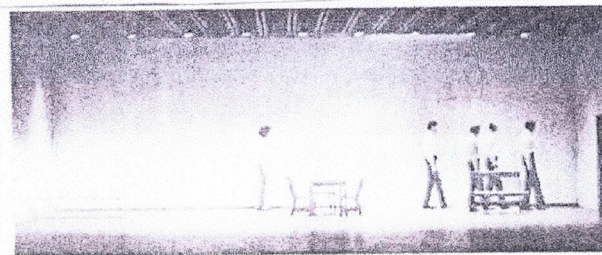
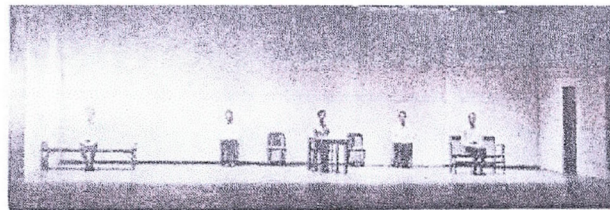
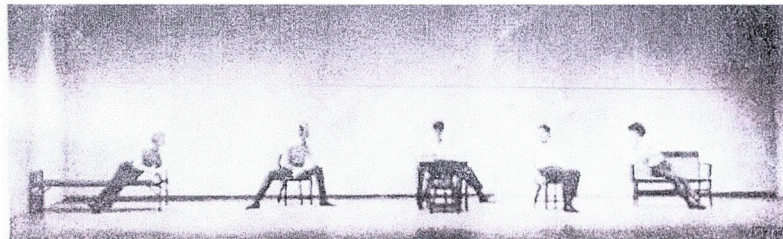
L'objectif était de créer une dramaturgie de l'espace. Le langage des lignes, des distances entre les corps, des intervalles était à notre sens plus important que le texte même. Ce discours scénique permettait également d'aller contre les normes établies dans la vie, dès la sortie du théâtre. Nous avons donc pu vérifier l'hypothèse selon laquelle les règles de distances établies par Hall sont loin d'être les plus intéressantes au théâtre si elles sont respectées. Elles encouragent un jeu réaliste et psychologique que nous avons voulu écarter mais que nous n'avons pas, malgré tout, évité complètement. L'acte créateur au théâtre résiderait, pour notre cas, davantage dans la recherche de cette tension qui irait *a contrario* des dynamiques textuelles.

Nous avons voulu présenter *Guerre* comme un produit fini alors qu'il aurait été plus pertinent de montrer seulement certaines séquences qui auraient constitué un *work in progress*. Les moments les plus efficaces étaient ceux dont la dynamique était faite de mouvements contraires, ouvrant au spectateur un espace imaginaire racontant autre chose que ce qui était dit. La circularité offre un discours scénique intéressant qui mériterait d'être poussé. Elle apporte une dimension ontologique à l'œuvre, questionnant la place de l'homme dans l'univers. C'est pourquoi il nous semble tout à fait pertinent, si le projet se poursuivait, de repenser l'espace scénographique de *Guerre* à partir d'une relation acteur/spectateur autre, afin de porter au mieux toute la densité de l'œuvre de Norén.

Enfin, nous avons conscience que toute œuvre scénique, quelle qu'elle soit, développe sa propre écriture spatiale. C'est une mise en espace qui demande au spectateur de ressentir, d'ouvrir son espace mental, d'éveiller ses sens. Écouter les lignes, les tensions. *Guerre* aurait pu être jouée sans paroles, car le discours s'inscrit dans la forme signifiante des dynamiques spatiales et des tensions entre les corps. Au spectateur d'entendre ce qu'elles racontent, et de dévoiler la dimension cachée de la création.

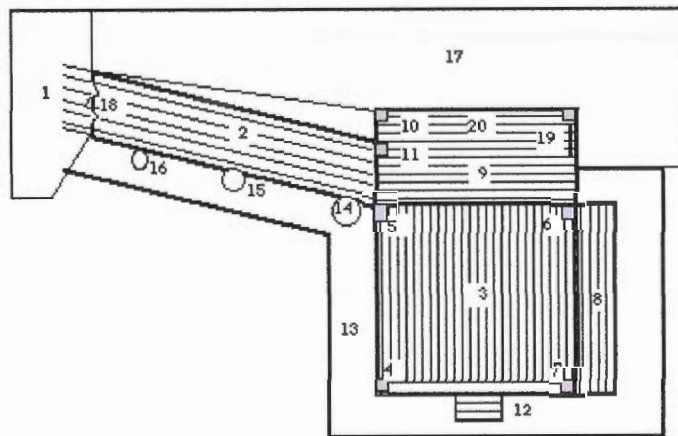
APPENDICE A

BEHAVIOR TABLEAUX, SCOTT BURTON (1970-72)



APPENDICE B

PLAN DU THÉÂTRE NÔ



- 1 : *Kagami-no-ma* (pièce au miroir)
- 2 : *Hashigakari* (pont)
- 3 : Scène
- 4-7 : Quatre piliers, (*Metsuke-Bashira*, *Shite-Bashira*, *Fue-Bashira* et *Waki-Bashira*).
- 8 : *Jiutai-za* (emplacement du chœur).
- 9 : Musiciens. De droite à gauche, *kue-za* (flûte traversière *No-kan*), *kotsuzumi-za* (petit tambour), *ohtsuzumi-za* (tambour moyen) et parfois *taiko-za* (grand tambour).
- 10 : *Kohken-za* (souffleur)
- 11 : *Kyogen-za*
- 12 : *Kizahashi* (marches)
- 13 : *Shirazu* (sable blanc)
- 14-16 : Pins
- 17 : *Gakuya* (coulisses)
- 18 : *Makuguchi* (entrée principale, obstruée par un lourd rideau de trois ou cinq couleurs, *Agemaku*)
- 19 : *Kirido-guchi* (entrée du chœur et du souffleur)
- 20 : *Kagami-ita* (dessin d'un pin)

APPENDICE C

LA SCÈNE COMME PROJECTION DU CORPS

	FERMETURE	CIEL	OUVERTURE	
Antécédent (espace-temps)	Mémoire 1	Idéal 2	Perspective 3	À venir (espace-temps)
Passé (temps)	Antérieur Indirect 4	Présent 5	Ultérieur Direct 6	Futur (temps)
Extérieur (espace)	Approche 7	Réel 8	Contrainte 9	Intérieur (espace)
	PASSIF	TERRE	ACTIF	

1-4-7 : Évaluation : La naissance et la mort : L'être
 2-5-8 : Actualisation : L'homme et les dieux : Les valeurs
 3-6-9 : Révolution : L'oppression et la liberté : Le contexte
 1-2-3 : L'enjeu
 4-5-6 : L'action
 7-8-9 : Le réel
 1-5-9 : La stratégie
 3-5-7 : L'impératif
 1 à 9 : Récit, action, objet, personnage

Source : Beaulne, Martine. *Le passeur d'âmes*. Montréal : Leméac, 2004, p. 143.

APPENDICE D

SCÈNES DU TEXTE ORIGINAL

Scène 2⁵³ : *La mère/Ivan*

- E Ah bon, il est revenu.
- A Cet après-midi. Tout d'un coup, il se tenait à la grille.
- E C'est plutôt sympa.
- A J'ai cru que c'était un revenant.
- E Alors il s'en est sorti.
- A C'était horrible.
- E Pourquoi parlait-il de moi comme si j'étais mort ?
- A Parce que j'ai dû dire...
- E Quoi ?
- A Dire que tu étais mort.
- E Que j'étais mort ?
- A Oui, que pouvais-je dire d'autre ? *Un temps bref.* Je ne voyais pas ce que je pouvais dire d'autre.
- E Non.

⁵³ Le texte d'origine ne comporte pas de découpage en acte, scène, ou tableau. Cette numérotation de scène est donc choisie ici pour clarifier ce qui est démontré.

A Mais il est aveugle. Il ne voit plus rien.

E Heureusement... Si on peut dire.

A J'étais obligée d'inventer quelque chose. J'ai eu tellement peur. J'ai pensé que c'était un fantôme, qui venait pour...

E Oui, bien sûr.

Silence.

Je ne comprenais pas pourquoi il ne réagissait pas quand je suis arrivé... Il m'a fallu un moment pour comprendre qu'il ne pouvait pas me voir.

A Imagine que tu aies dit quelque chose.

E Oui, j'étais sur le point... J'étais sur le point de m'approcher et de l'embrasser... Je ne sais pas pourquoi je me suis arrêté.

A Qu'est-ce qu'on va faire ?

E Oui, qui peut savoir.

A Qu'est-ce qu'on va faire à présent ?

E Je ne sais pas.

Silence.

Eh bien, il est revenu, en tout cas... Ils n'ont pas réussi à le tuer. Oui, il faut bien qu'il y en ait qui s'en sortent.

A Il croit que tout va redevenir comme avant.

E Comme avant ?

A Oui, c'est ce qu'il veut.

E Oui, bien sûr... Pourquoi voudrait-il autre chose ?

Silence.

Tu as dit que j'étais mort ?

A Non, pas vraiment, mais...

E Mais tu l'aurais bien voulu...

A Il le pense.

E Et alors, il a dit quoi ?

A Il n'a pas dit grand-chose.

E Il n'a rien dit ?

A Non.

E Il n'a pas demandé comment je suis mort ?

A J'ai juste dit que tu avais disparu... Un jour avant le Nouvel An, quand il a tellement neigé...

E O.K... Qu'est-ce qu'on va faire à présent ?

A Je ne sais pas.

E C'est mon frère, non ?

A Oui.

E Et je vais dormir où cette nuit ?

A Je ne sais pas...

E Vous allez dormir dans le même lit ?

A Je ne sais pas... Je veux être près de toi.

E Vous allez dormir ensemble ?

A Non. Je ne le connais pas. C'est comme si c'était un étranger. Je t'aime.

E Mais c'est sa maison à lui.

A Je t'aime.

Silence.

E Il vaut peut-être mieux lui dire la vérité.

A Quoi ?

E Qu'il sache ce qui se passe... Entre toi et moi.

A Non.

E C'est mieux qu'il l'apprenne par toi que par quelqu'un d'autre.

A *à voix basse.* Le mieux, ce serait qu'il soit mort.

E Il faut bien qu'il le sache, tôt ou tard.

A Je ne sais plus ce que je dis... Je ne pense pas ce que je dis.

Silence.

E Ce n'est pas notre faute. C'est la guerre.

A Oui, c'est la guerre.

E Je ne peux pas traîner ici et faire comme si je n'existais pas.

A Non.

E Non... Il faut que demain tu lui parles.

A Je veux lui dire que je t'aime.

Silence.

Si seulement ce n'était pas ton frère...

E J'étais sûr qu'il était mort.

A Moi aussi.

E Je n'y peux rien, qu'il soit mon frère. Je ne l'ai pas choisi.

Silence.

Qu'allons-nous faire ?

A Je ne sais pas.

E Tu veux que je m'en aille ?

A Non.

E C'est peut-être le mieux... Pour tout le monde.

A Non, tu n'as pas le droit de faire ça.

E Je vais peut-être le faire de toute façon.

A Non, tu n'as pas le droit de partir sans moi.

E Je peux toujours aller en Allemagne. Là-bas, il y a du boulot. Là-bas, je pourrais gagner un peu d'argent.

A Tu ne peux pas me quitter.

E Recommencer et avoir une vie convenable. Oublier cette merde. Je n'ai pas peur de recommencer. Au contraire. Ici, en tout cas, il n'y a rien. Seulement des tombes.

Silence.

Toi, tu as déjà un homme.

A C'est toi mon homme. Entre lui et moi, ça n'a jamais été comme entre nous deux.

E C'est facile à dire.

A C'est vrai.

E Oui, c'était peut-être vrai. Un chien qui change de propriétaire lui aussi pense que c'est vrai.

A J'étais morte quand j'étais avec lui. Ce qui m'arrivait n'avait aucune importance. Je n'avais pas d'émotion. Je ne pouvais pas parler. Mais quand tu es venu, j'ai commencé à vivre, pour la première fois. Je n'ai jamais été aussi heureuse que pendant cette année-là, malgré la guerre, la faim, la saleté, la peur. Je remercie la guerre... Mais je le savais. *Un temps.* Je le savais déjà la première fois.

E Tu savais quoi ?

A Je savais que tu ne resterais pas... qu'un jour tu me quitterais.

E Eh bien, je ne t'ai pas encore quittée.

A Mais tu vas le faire... Que ferais-tu avec une vieille femme et deux grands enfants ? Je ne suis même pas belle, je ne suis qu'un squelette. Je n'ai rien.

E Je n'avais pas l'intention de partir... Mais maintenant qu'il est revenu...

A Il existe peut-être quelque part... Il existe peut-être un foyer où il peut aller... Pour les aveugles.

E Mais il n'existe pas de foyers, même pour ceux qui peuvent voir. *Il va vers la fenêtre et regarde à l'intérieur.* Il est assis là... Le regard fixe...

A Qu'allons-nous faire ? *Un temps bref.* Qu'allons-nous faire cette nuit ?

Noir.

Lumière.

.....

Scène 3⁵⁴ : *Semira/Beenina*

B arrive. *C la voit, court vers elle et la suit.*

C C'était comment le travail aujourd'hui ?

B s'assied sur le matelas. *C fait une cabriolet et s'assied à côté de B.*

B compte les billets dans son sac à main. *C essaie de les prendre, B la repousse, C essaie de la chatouiller. Arrête... Mais... B chatouille C.*

C Arrête... Arrête... Je vais faire pipi.

B Je sais, je dors dans le même lit que toi.

C la frappe avec l'oreiller. Ça sent Dino.

B regarde. *Elle lui montre les billets.* Ils étaient trois.

C les trois en même temps ?

B C'était des Américains...

⁵⁴ Le texte d'origine ne comporte pas de découpage en acte, scène, ou tableau. Cette numérotation de scène est donc choisie ici pour clarifier ce qui est démontré.

C Ce n'était pas trop dégueulasse ? Ils t'ont fait quoi ? Ils t'ont payé une glace ?

B Tu te crois où, à Disneyland ? *Un temps.* Il y en avait un qui venait du Wyoming, ing, ing, ding... Il voulait être curé...

C Le curé du Wyoming.

B Ils sont mieux que les Russes en tout cas.

C Je sais.

B Ils ont fait comme si j'étais une pute. *Elle inspire fort dans un sachet en plastique où elle a mis de la colle. C veut prendre le sachet. B la regarde et lui met le sachet sur le visage. Respire... Respire... Fort... Fort, fort, fort...*

C *tousse.* Ça pique. Je suis bourrée.

Elles s'allongent sur le matelas.

B *chante, de plus en plus fort.* Dans la clairière d'une petite forêt, un soldat baise une jolie fille. Pleine de sang elle s'est retrouvée. Le soldat était, était le premier...

C *chante aussi.*

B *prend C dans ses bras.* I love you. Tu es toute petite, tu ne comprends rien.

A *entre, prend B par le bras et la traîne dehors.*

B Non.

Noir.

Lumière.

... ..

Scène 4⁵⁵ : *La mère/Le père*

D Tu étais où ?

⁵⁵ Le texte d'origine ne comporte pas de découpage en acte, scène, ou tableau. Cette numérotation de scène est donc choisie ici pour clarifier ce qui est démontré.

A J'étais seulement dehors.

D À cette heure-ci ? Et pourquoi ?

Silence.

D Quoi ?

A Qu'est-ce qu'il y a ?

D Qu'est-ce que tu faisais dehors ?

A Rien.

D Tu étais juste assise, là, dehors ?

Silence.

D C'est calme ?

A Calme ?

D Oui, quel temps fait-il ?

A Il fait sombre.

D Bien sûr qu'il fait sombre. Puisque c'est la nuit, la première nuit dans ma maison... Il n'y a sans doute plus beaucoup de lumière. *Un temps.* Dans les autres maisons. Elles ne sont certainement plus éclairées.

A Il ne reste plus de maisons.

D C'est de ça que je parle... Il ne reste certainement pas beaucoup d'hommes non plus.

Silence.

D Il y a beaucoup d'étoiles ?

A Des étoiles ?

D Dans le ciel ?

A Oui, il y en a. *Un temps bref.* Tu ne vas pas dormir ?

D Pourquoi je dormirais ?

Silence.

D *s'assied.* Je ne suis pas stupide juste parce que je ne vois plus. Je devrais m'en sortir. Je suis encore jeune. Je n'ai que trente-huit ans. Mon grand-père en a eu quatre-vingt-treize et il a transporté des légumes à la ville jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix. Il m'en reste encore beaucoup. Il faut seulement que je me remplume, et puis je pourrais certainement... Il peut se passer beaucoup de choses... Je peux apprendre... Il y a bien des choses qu'un aveugle peut faire.

Silence.

D Tu ne viens pas te coucher ?

A Si, bientôt.

D Elles l'ont bien pris... Elles vont sûrement s'y habituer.

A Les filles ?

D Oui, elles l'ont bien pris.

A Oui, qu'est-ce qu'elles peuvent faire d'autre ?

D C'était des enfants quand je me suis cassé... Maintenant elles sont grandes... Nos deux filles.

A Oui, elles sont grandes... Nos filles.

D Mais pour moi elles resteront toujours comme elles étaient le jour où je les ai vues la dernière fois. *Un temps bref.* C'est ça qui m'a fait tenir le coup... C'est à ça que je pensais nuit et jour... L'espoir de revenir et de les revoir.

A Elles étaient tellement heureuses.

Silence.

D De toute façon il faut être content que les parents soient décédés et que la vue d'un fils aussi incapable leur ait été épargnée... Ils ont eu de la chance de mourir avant leurs enfants. *Un temps bref.* Chaque nuit on a creusé des tombes parce qu'on savait qu'on serait obligé d'y mettre quelqu'un le lendemain... Un matin, ç'a été mon père et ma mère que j'ai lavés et ensevelis. *Un temps bref.* Tu es où ?

A Je n'ai rien fait.

D Quoi ?

A Je recouds une jupe. *Elle est assise, le pantalon du frère sur les genoux, elle reste complètement immobile.*

D Je me demandais ce que tu faisais.

A Je recouds... Ce qu'on peut recoudre.

D Ah bon. *Un temps bref.* Le pire, pour eux, ça aurait été d'avoir à enterrer Ivan... C'était lui, le préféré.

A Oui... vraiment ?

D Oui, c'était leur lumière. Le fils chéri... Certainement parce qu'il est arrivé le dernier. C'est lui qui allait devenir quelqu'un d'important. Ils ont vendu le pré des bêtes pour avoir les moyens de payer ses études à l'université. Ils espéraient qu'il devienne docteur, parce qu'on a toujours besoin de docteurs... *De docteurs... De docteurs et de cordonniers. Un temps bref.* Il a même écrit des poèmes... Il avait eu du temps pour ce genre de choses. Il n'était pas là à l'enterrement.

Silence.

D Comment il est mort ?

A Qui ?

D Ivan, mon frère.

A Je ne sais pas. Comme les autres.

D Tu ferais mieux de me le dire.

A Je ne sais rien. Je sais seulement qu'il a disparu.

D L'an dernier ?

A Oui.

D Il n'est peut-être pas mort.

A Si.

D Qui sait ? Peut-être qu'il réapparaîtra un beau jour. Je suis bien revenu moi, alors que personne ne comptait dessus. Et surtout pas moi.

A Non.

D On ne sait jamais... J'ai été accompagné depuis la gare par un type qui était dans le même camp que moi, mais dans un autre bâtiment. Il a trouvé un garçon à la gare et lui a demandé de le précéder chez ses parents et de les prévenir qu'il était vivant pour qu'ils ne prennent pas peur en me voyant, tellement il était devenu maigre et malade. Mais bien qu'il les ait avertis, sa mère s'est évanouie quand elle l'a vu apparaître à la grille, tellement il avait changé. Ils m'ont demandé de rester et de déjeuner avec eux, mais j'ai juste bu une louche d'eau, tellement j'étais pressé de rentrer chez les miens. Je voulais aller à la maison, dans ma famille aussi vite que possible. Je voulais voir si elle était vivante... Si elle était encore là et si elle serait contente de me voir.

Silence.

A Il s'appelait comment ?

D Qui ça ?

A Celui dont tu parlais.

D Comment il s'appelait ? Ça a de l'importance ?

A Non.

Silence.

Elle va vers le matelas sur lequel C est couchée, se glisse prudemment sous la couverture.

Silence.

A *est couchée sur le dos et regarde dans l'obscurité.*

D Tu ne viens pas te coucher ici ?

A J'ai pensé que tu voulais dormir.

D Viens te coucher près de moi.

Silence.

Viens ici. *Un temps.* Ici.

Silence.

A *s'avance lentement vers le matelas de D, se couche à côté de lui.*

D Tu t'es déshabillée ?

Silence.

Tu n'as pas enlevé tes vêtements ?

A Non ? Je...

D Pourquoi pas ?

A J'ai froid.

D Froid ? *Un temps bref.* Tu as froid ?

A Oui.

D Je vais te réchauffer. *Il lui prend la main, touche la marque de l'alliance.*

A J'ai dû la vendre.

D La mienne, ils me l'ont prise.

Silence.

A Bonne nuit.

Silence.

D Tourne-toi.

A On va dormir, là.

D Dormir ?

A Dormir.

D Oui.

A Je suis fatiguée.

D Dormir, tu peux faire ça après... Tourne-toi.

A Non... Je veux...

D Si. Fais ce que je dis.

A Non, laisse-moi tranquille.

D Viens, maintenant.

A Non, laisse-moi.

D Qu'est-ce que tu as ?

A Je ne veux pas.

D Tu ne veux pas quoi ?

A Non.

Silence.

D J'ai envie... Tu ne comprends pas ?

A Je ne peux pas.

D Tu ne peux pas ?

A Non.

D Quoi ?

A Je ne peux pas.

D Pourquoi ? *Un temps.* C'est parce que je suis aveugle ?

A Non.

D Ça marche quand même.

A Ce n'est pas parce que tu es aveugle.

D C'est pour ça que tu ne veux pas de moi ?

A On ne peut pas dormir ?

D Mais putain, tu rigoles ! Je ne suis pas rentré à la maison pour dormir. Je veux ce qui m'appartient.

A Enlève tes mains.

D Je veux avoir ce qui est à moi.

A Ce n'est pas à toi. Rien n'est à toi. Ne me touche pas.

D Je te touche autant que je veux. Où je veux. Merde, qu'est-ce que tu as ? *Il la frappe.* Tu restes tranquille maintenant. Sinon je me mets en colère. Ne me mets pas en colère. Ne m'oblige pas à te fouetter. *Il la frappe.* Fais ce que je te dis.

A Bien sûr. Vas-y, frappe. Tu n'as qu'à me frapper.

D *la frappe.* Je ne veux pas te frapper. Je ne t'ai jamais frappée.

A Tu n'as qu'à me frapper.

D *la frappe.* Tu n'entends pas ce que je dis ?

A Fais ce que tu veux.

D Je ne veux pas. Je ne veux pas te frapper.

A Viole-moi, si tu veux.

D Te violer ? Comment c'est possible ? Un mari ne peut pas violer sa propre femme.

A Cela m'est déjà arrivé... Tant de fois.

D Quoi ?

A Toi ou un autre, ça n'a plus d'importance.

D Non... Non... Qui ?... Qui ?

A Ça n'a pas d'importance.

D C'était qui ?

A Tous.

D Il y en a plusieurs ? *Un temps bref.* Il y en avait que je connaissais ?

A C'était des hommes... Des hommes ordinaires, comme toi... Et certains étaient mes élèves.

D *se lève.* Ils te l'ont mise ? Ils t'ont mis leur bite dégueulasse ? Dis-moi qui c'était. Je vais les tuer. Je vais les manger.

A Eh bien, vas-y.

D D'abord je les tuerai et après, je te tuerai. Si tu avais eu de l'honneur, tu te serais donné la mort.

A Oui.

D Avant que je rentre... Et ça m'aurait évité la honte. *Un temps.* Tu n'es qu'une merde. *Frappe autour de lui, violemment.*

Silence.

Les filles...

Silence.

Mes filles...

Silence.

A Pourquoi auraient-elles été épargnées ?

Silence.

Les premiers à venir, ça a été Marco et ses fils... Ils n'arrêtaient pas de rire...

D Marco ? *Un temps.* Notre voisin ? *Un temps bref.* Pas Marco.

A Il n'arrêtait pas de rire.

D Pas lui, pas Marco.

A Lui et ses fils... Ils étaient ivres... Ils buvaient depuis le matin.

D Non. *Un temps.* Mais on est... Mais on se connaît... On fait les pronostics ensemble et on joue au foot... J'ai l'habitude de l'aider pour la voiture, quand il faut la réparer.

A Lui et ses deux fils.

D Mais ils sont toujours fourrés chez nous... Et tu vas chez la coiffeuse où sa femme travaille pour te colorer les cheveux.

A Ils m'ont forcé à regarder pendant qu'ils le faisaient... pendant des heures et des heures et des heures et des heures...

APPENDICE E

SCÈNES RETRAVAILLÉES POUR LE MÉMOIRE-CRÉATION :

MONTAGE SCÈNES 2-3-4

E Alors il s'en est sorti.

A C'était horrible.

E Pourquoi parlait-il de moi comme si j'étais mort ?

A Parce que j'ai dû dire...

E Quoi ?

A Dire que tu étais mort.

E Que j'étais mort ?

A Oui, que pouvais-je dire d'autre ? *Un temps bref.* Je ne voyais pas ce que je pouvais dire d'autre.

E Je ne comprenais pas pourquoi il ne réagissait pas quand je suis arrivé... Il m'a fallu *un moment pour comprendre qu'il ne pouvait pas me voir.*

A Imagine que tu aies dit quelque chose.

E Oui, j'étais sur le point... J'étais sur le point de m'approcher et de l'embrasser... Je ne sais pas pourquoi je me suis arrêté.

A Qu'est-ce qu'on va faire à présent ?

E Je ne sais pas.

Silence.

E Eh bien, il est revenu, en tout cas... Ils n'ont pas réussi à le tuer. Oui, il faut bien qu'il y en ait qui s'en sortent.

A Il croit que tout va redevenir comme avant.

E Comme avant ?

A Oui, c'est ce qu'il veut.

E Oui, bien sûr... Pourquoi voudrait-il autre chose ?

Silence.

E Tu as dit que j'étais mort ?

A Non, pas vraiment, mais...

E Mais tu l'aurais bien voulu...

A Il le pense.

E Et alors, il a dit quoi ?

A Il n'a pas dit grand-chose.

E Il n'a rien dit ?

A Non.

E Il n'a pas demandé comment je suis mort ?

A J'ai juste dit que tu avais disparu... Un jour avant le Nouvel An, quand il a tellement neigé...

E O.K... Qu'est-ce qu'on va faire à présent ?

A Je ne sais pas.

E C'est mon frère, non ?

A Oui.

.....

D Tu ne viens pas te coucher ?

A Si, bientôt.

D Elles l'ont bien pris... Elles vont sûrement s'y habituer.

A Les filles ?

D Oui, elles l'ont bien pris.

A Oui, qu'est-ce qu'elles peuvent faire d'autre ?

D C'était des enfants quand je me suis cassé... Maintenant elles sont grandes... Nos deux filles.

A Oui, elles sont grandes... Nos filles.

D Mais pour moi elles resteront toujours comme elles étaient le jour où je les ai vues la dernière fois. *Un temps bref.* C'est ça qui m'a fait tenir le coup... C'est à ça que je pensais nuit et jour... L'espoir de revenir et de les revoir.

A Elles étaient tellement heureuses.

D Comment il est mort ?

A Qui ?

D Ivan, mon frère.

A Je ne sais pas. Comme les autres.

D Tu ferais mieux de me le dire.

A Je ne sais rien. Je sais seulement qu'il a disparu.

D L'an dernier ?

A Oui.

D Il n'est peut-être pas mort.

A Si.

D Qui sait ? Peut-être qu'il réapparaîtra un beau jour. Je suis bien revenu moi, alors que personne ne comptait dessus. Et surtout pas moi.

A Non.

Silence.

A *est couchée sur le dos et regarde dans l'obscurité.*

D Tu ne viens pas te coucher ici ?

A J'ai pensé que tu voulais dormir.

D Viens te coucher près de moi.

.....

B *arrive. C la voit, court vers elle et la suit.*

C C'était comment le travail aujourd'hui ?

B *compte les billets dans son sac à main. C essaie de les prendre, B la repousse, C essaie de la chatouiller. Arrête... Mais... B chatouille C.*

C Arrête... Arrête... Je vais faire pipi.

B Je sais, je dors dans le même lit que toi.

.....

E Et je vais dormir où cette nuit ?

A Je ne sais pas...

E Vous allez dormir dans le même lit ?

A Je ne sais pas... Je veux être près de toi.

E Vous allez dormir ensemble ?

A Non. Je ne le connais pas. C'est comme si c'était un étranger. Je t'aime.

E Mais c'est sa maison à lui.

A Je t'aime.

D Viens ici.

Silence.

E Il vaut peut-être mieux lui dire la vérité.

A Quoi ?

E Qu'il sache ce qui se passe... Entre toi et moi.

A Non.

E C'est mieux qu'il l'apprenne par toi que par quelqu'un d'autre.

A *à voix basse.* Le mieux, ce serait qu'il soit mort.

E Il faut bien qu'il le sache, tôt ou tard.

A Je ne sais plus ce que je dis... Je ne pense pas ce que je dis.

Silence.

E Ce n'est pas notre faute. C'est la guerre.

A Oui, c'est la guerre.

E Je ne peux pas traîner ici et faire comme si je n'existais pas.

A Non.

E Non... Il faut que demain tu lui parles.

A Je veux lui dire que je t'aime.

Silence.

Si seulement ce n'était pas ton frère...

E J'étais sûr qu'il était mort.

A Moi aussi.

E Je n'y peux rien, qu'il soit mon frère. Je ne l'ai pas choisi.

.....

B regarde. *Elle lui montre les billets.* Ils étaient trois.

C les trois en même temps ?

B C'était des Américains...

C Ce n'était pas trop dégueulasse ? Ils t'ont fait quoi ? Ils t'ont payé une glace ?

B Tu te crois où, à Disneyland ? *Un temps.* Il y en avait un qui venait du Wyoming, ing, ing, ding... Il voulait être curé...

C Le curé du Wyoming.

B Ils sont mieux que les Russes en tout cas.

C Je sais.

B Ils ont fait comme si j'étais une pute.

.....

D Ici.

D Tu t'es déshabillée ?
Tu n'as pas enlevé tes vêtements ?

A Non ? Je...

D Pourquoi pas ?

A J'ai froid.

D Froid ? *Un temps bref.* Tu as froid ?

A Oui.

D Je vais te réchauffer.

A Bonne nuit.

Silence.

D Tourne-toi.

A On va dormir, là.

D Dormir ?

A Dormir.

D Oui.

A Je suis fatiguée.

D Dormir, tu peux faire ça après... Tourne-toi.

A Non... Je veux...

D Si. Fais ce que je dis.

A Non, laisse-moi tranquille.

D Viens, maintenant.

A Non, laisse-moi.

D Qu'est-ce que tu as ?

A Je ne veux pas.

D Tu ne veux pas quoi ?

A Non.

Silence.

D J'ai envie... Tu ne comprends pas ?

A Je ne peux pas.

D Tu ne peux pas ?

A Non.

D Quoi ?

A Je ne peux pas.

D Pourquoi ? *Un temps.* C'est parce que je suis aveugle ?

A Non.

D Ça marche quand même.

- A Ce n'est pas parce que tu es aveugle.
- D C'est pour ça que tu ne veux pas de moi ?
- A On ne peut pas dormir ?
- D Mais putain, tu rigoles ! Je ne suis pas rentré à la maison pour dormir. Je veux ce qui m'appartient.
- A Enlève tes mains.
- D Je veux avoir ce qui est à moi.
- A Ce n'est pas à toi. Rien n'est à toi. Ne me touche pas.
- D Je te touche autant que je veux. Où je veux. Merde, qu'est-ce que tu as ? *Il la frappe.* Tu restes tranquille maintenant. Sinon je me mets en colère. Ne me mets pas en colère. Ne m'oblige pas à te fouetter. *Il la frappe.* Fais ce que je te dis.
- A Bien sûr. Vas-y, frappe. Tu n'as qu'à me frapper.
- D *la frappe.* Je ne veux pas te frapper. Je ne t'ai jamais frappée.
- A Tu n'as qu'à me frapper.
- D *la frappe.* Tu n'entends pas ce que je dis ?
- A Fais ce que tu veux.
- D Je ne veux pas. Je ne veux pas te frapper.
- A Viole-moi, si tu veux.
- D Te violer ? Comment c'est possible ? Un mari ne peut pas violer sa propre femme.
- A Cela m'est déjà arrivé... Tant de fois.
- D Quoi ?
- A Toi ou un autre, ça n'a plus d'importance.
- D Non... Non...

.....

B inspire fort dans un sachet en plastique où elle a mis de la colle. C veut prendre le sachet. B la regarde et lui met le sachet sur le visage. Respire... Respire... Fort... Fort, fort, fort...

D Qui ?... Qui ?

C tousse. Ça pique. Je suis bourrée.

.....
Silence. A s'écarte de D en rampant au sol.

.....
D C'était qui ?

D Il y en a plusieurs ? *Un temps bref.* Il y en avait que je connaissais ?

D se lève. Ils te l'ont mise ? Ils t'ont mis leur bite dégueulasse ?

D Dis-moi qui c'était. Je vais les tuer. Je vais les manger.

D D'abord je les tuerai et après, je te tuerai. Si tu avais eu de l'honneur, tu te serais donné la mort. Avant que je rentre... Et ça m'aurait évité la honte.

D Tu n'es qu'une merde. *Frappe autour de lui, violemment.*

.....
E Qu'allons-nous faire ?

A Je ne sais pas.

E Tu veux que je m'en aille ?

A Non.

E C'est peut-être le mieux... Pour tout le monde.

A Non, tu n'as pas le droit de faire ça.

E Je vais peut-être le faire de toute façon.

A Non, tu n'as pas le droit de partir sans moi. Tu ne peux pas me quitter.

E Recommencer et avoir une vie convenable. Oublier cette merde. Je n'ai pas peur de recommencer. Au contraire. Ici, en tout cas, il n'y a rien. Seulement des tombes. Toi, tu as déjà un homme.

A C'est toi mon homme. Entre lui et moi, ça n'a jamais été comme entre nous deux.

E C'est facile à dire.

A C'est vrai.

E Oui, c'était peut-être vrai. Un chien qui change de propriétaire lui aussi pense que c'est vrai.

A J'étais morte quand j'étais avec lui. Ce qui m'arrivait n'avait aucune importance. Je n'avais pas d'émotion. Je ne pouvais pas parler. Mais quand tu es venu, j'ai commencé à vivre, pour la première fois. Je n'ai jamais été aussi heureuse que pendant cette année-là, malgré la guerre, la faim, la saleté, la peur. Je remercie la guerre...

A Il existe peut-être quelque part... Il existe peut-être un foyer où il peut aller... Pour les aveugles.

E Mais il n'existe pas de foyers, même pour ceux qui peuvent voir.
Il est assis là... Le regard fixe...

A Qu'allons-nous faire ? *Un temps bref.* Qu'allons-nous faire cette nuit ?

.....

Les filles...

Silence.

Mes filles...

.....

B *chante, de plus en plus fort.* Dans la clairière d'une petite forêt, un soldat baise une jolie fille. Pleine de sang elle s'est retrouvée. Le soldat était, était le premier...

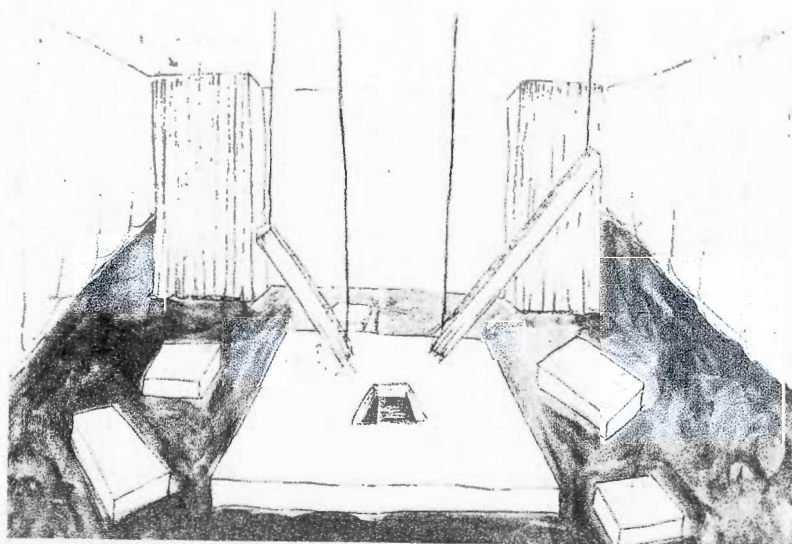
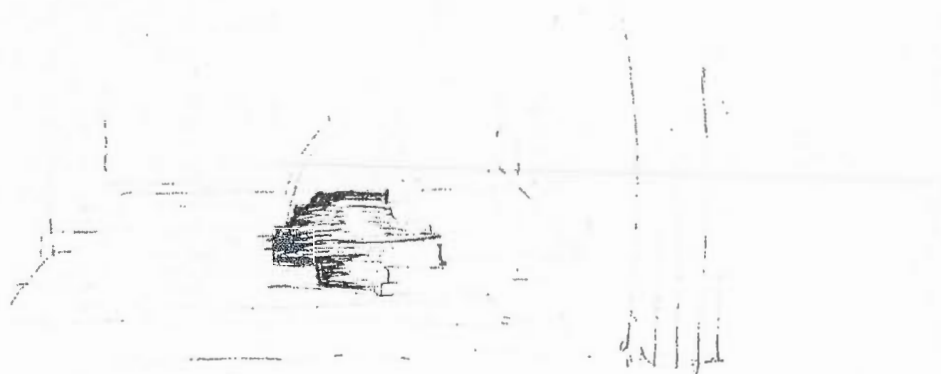
C *chante aussi.*

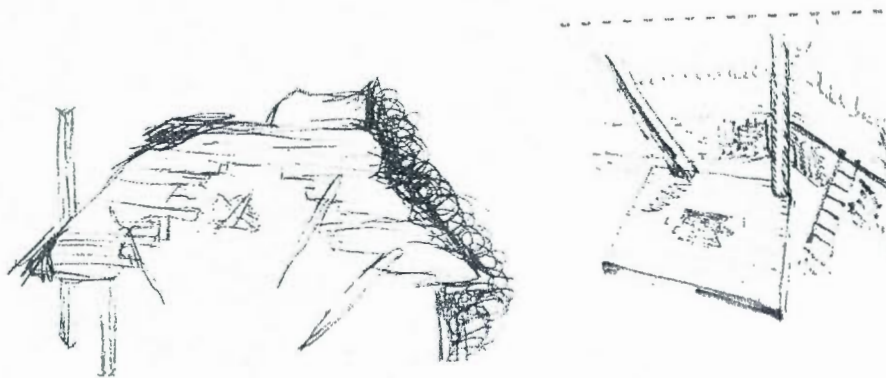
B *prend C dans ses bras.* I love you. Tu es toute petite, tu ne comprends rien.

C Non

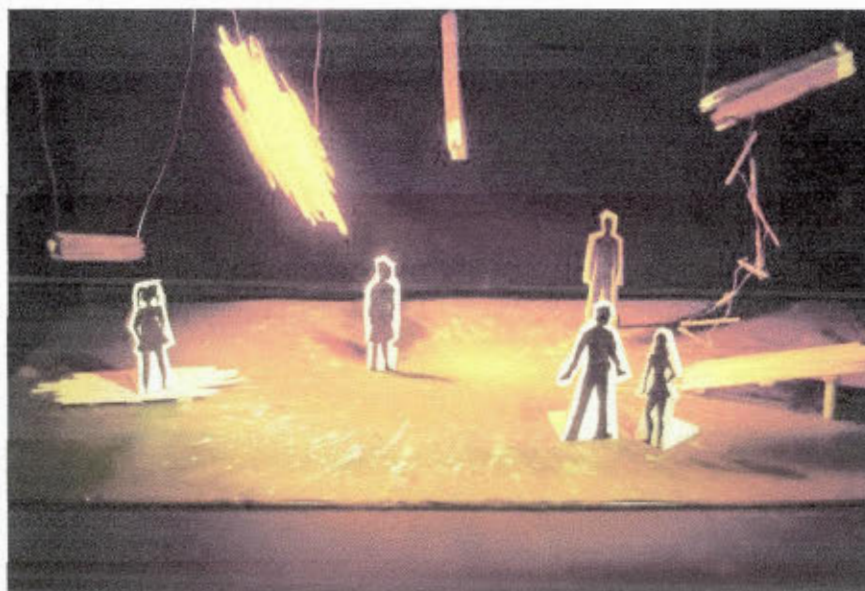
APPENDICE F

ÉTAPES DE LA SCÉNOGRAPHIE DE *GUERRE*





Utilisation des mezzanines



Maquette finale

BIBLIOGRAPHIE

- Argelandner, Ronald. « Scott Burton's Behavior Tableaux (1970-72) ». *The Drama Review*, vol. 17, no 3, 1973, p. 109-113.
- Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris : Folio essais, 1985, 251 p.
- Aslan, Odette (dir.). *Le corps en jeu*. Coll. « Les voies de la création théâtrale ». Paris : Éd. du CNRS, 1996, 421 p.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : P.U.F, 1992, 214 p.
- Beaulne, Martine. *Le passeur d'âmes*. Montréal : Leméac, 2004, 197 p.
- Benmussa, Simone. « Le geste quotidien et ses transpositions ». *Le corps en jeu*, sous la dir. d'Odette ASLAN, Coll. « Les voies de la création théâtrale », Paris, Éd. du CNRS, 1996, p. 151-160.
- Bonnemaison, Joël. « Voyage autour du territoire », in *L'Espace Géographique*, no 4, Paris : Doin, 1981, p. 249-262.
- Borie, Monique. « La scène du XXème siècle et le défi du dialogue avec les morts ». *Alternatives théâtrales*, vol. 99, 1998, p 13-17.
- Boucris, Luc. *L'espace en scène*. Paris : Librairie théâtrale, 1993, 320 p.
- Brook, Peter. *L'espace vide*. Paris : Seuil, 1977, 183 p.
- _____. *Le Diable c'est l'ennui*. Paris : Actes-Sud Papiers, 1991, 100 p.
- Brunet, Louis. « La conception leibnizienne du lieu et de l'espace ». *Laval théologique et philosophique*, vol. 35, no 3, 1979, p. 263-277.
- Carasso, Jean-Gabriel. *Peter Brook autour de l'espace vide*. Paris : Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale (ANRAT). Vidéocassette VHS, 60min, son, couleur, 1992.
- Chevallier, Jean-Frédéric. « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles ». *L'Annuaire théâtral : Mutations de l'action*. Ottawa : SQET/CRCCF, 2004, p. 27-43.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992, 168 p.

- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Éd. de Minuit, 1999, 209 p.
- Dorion, Gilles. « L'espace et ses trajets psychologiques ». *Québec français*, no 109, 1998, p. 66-69.
- Elam, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. London : Methuen, 1980, 248 p.
- Farcy, Gérard-Denis, et René Prédal. *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur*. Paris: L'entretemps, 2001, 404 p.
- Féral, Josette. *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens*. T. 2 de *Le corps en scène*. Carnières : Éd. Lansman, 2001, 374 p.
- Freydefont, Marcel. *Petit traité de scénographie*. Nantes : Éd. Joca Seria, 2007, 155 p.
- Gayot Joëlle. *Troubles*. Paris : Actes-Sud Papier, 2009, 82 p.
- Grotowski, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : l'Age d'Homme, 1971, 222 p.
- Guimond, Odette. « Le corps en jeu : liberté ou contrainte ». *L'Annuaire théâtral*, no18, 1995, p. 119-131.
- Guinebault-Szlamovicz, Chantal. « À la recherche de l'espace mental ». *Claude Régy*, vol.23, Coll. « Les voies de la création théâtrale ». Paris : Éd. du CNRS, 2008, p24-52.
- Hall, Edward. *La dimension cache*. Paris: Seuil, 1971, 253 p.
- King, Nancy. *Theatre Movement. The Actor and his Space*, New York: Drama Book Specialists, 1971, 175 p.
- Kokkos, Yannis. *Le scénographe et le héron*. Paris : Actes-Sud Papiers, 2004, 225 p.
- Komparu, Kunio. *The Noh theater principles and perspectives*. New York : Weatherhill, 1983, 376 p.
- Laban, Rudolf von. *La Maîtrise du mouvement*. Paris : Actes-Sud Papiers, 1994, 276 p.
- Lachaise, Virginie. « Claude Régy : une leçon de maître ». *Jouer autrement*. Jeu, no 129, 2008, p. 72-76.
- Lavarde, André. « La sphère, symbole du mouvement » *Communication et langages*. no119, 1999. p. 55-65.
- Lecoq, Jacques,. *Le corps poétique*. Paris : Actes-Sud Papiers, 1997, 170 p.

- Lehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre posdramatique*. Paris : L'Arche, 2002, 308 p.
- Loureiro, Angela. « Sens, volumes et tracés. Une perspective sur la relation entre le corps et l'espace », *Enfances & Psy*, 2006/4 no 33, p. 140-146.
- Louppe, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse, 2004, 392 p.
- Mervant-Roulx, Marie-Madeleine (dir.). *Claude Régy*. Coll. Les voies de la création théâtrale, Paris, CNRS, 2008, 407 p.
- Murch, Anne C. « Considérations sur la proxémique dans le Théâtre de Samuel Beckett ». *Australian Journal of French Studies*, Clayton, Australia, 1983, p. 307-339.
- Nelson, Lisa. « Vu du corps ». *Nouvelles de danse*, no 48-49, 2001, 238 p.
- Oïda, Yoshi. *L'acteur invisible*. Paris : Actes-Sud Papiers, 1998, 180 p.
- Pavis, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. Paris : Armand Colin, 2007, 331 p.
- _____. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2002, 447 p.
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 1974, 124 p.
- Pommerat, Joël. *Théâtres en présence*. Paris : Actes-Sud Papiers. 2007, 33 p.
- Provencher, Anne-Marie. « Justine, à son corps défendant ou études sur les théories d'Artaud, de Grotowski et Barba à propos du corps théâtral. » Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997, 116 p.
- Régy, Claude. *Espaces perdus*. Paris : Plon, 1991, 164 p.
- _____. *L'ordre des morts*. Besançon : Les Solitaires intempestifs, 1999, 122 p.
- _____. *Au-delà des larmes*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2007, 141 p.
- Rivier, Estelle. « Jeux de pleins et de vides sur la scène de notre temps ». *Shakespeare et le jeu*. Édité par Yves Peyré et Pierre Kapitaniak, 2005, p. 125-143.
- Sellami-Vinas, Anne-Marie. « L'écriture du corps en scène : une poétique du mouvement. » Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 1999, 472 p.

Souriau, Etienne. « Le cube et la sphère ». *Architecture et dramaturgie*, Communications présentées par André Villiers, in *Bibliothèque d'Esthétique*. Paris : Flammarion Éditeur, 1950, 188 p.

Théâtre national de Bretagne. *Mises en scène du monde*. Colloque international de Rennes. Besançon : Solitaires intempestifs, 2005, 444 p.

Tremblay, Myriam. « Définition partielle des concepts de kinesphère et de dynamosphère comme outil d'interprétation en danse contemporaine. » Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, 137 p.

Tremblay, Larry. *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac, 1993, 135 p.

Ubersfeld, Anne, *L'école du spectateur*. T. 2 de *Lire le théâtre*, Paris : Éd. Belin, 1999, 318p.

Viens, Bruno. « Du rituel au théâtre : analyse anthropologique de l'état de présence de l'acteur dans le théâtre actuel. » Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1995, 150 p.

Villiers, André. *La scène centrale, esthétique et pratique du théâtre en rond*. Paris : Éd. Klincksieck, 1977, 179 p.

Zeami. *La Tradition secrète du nô* ; suivi de *Une journée de nô*. Coll. Connaissance de l'Orient. Paris : Gallimard, 1985, 378 p.